FESTSCHRIFT

HERMANN KRETZSCHMAR
ZUM
SIEBZIGSTEN GEBURTSTAGE
ÜBERREICHT VON KOLLEGEN
SCHÜLERN UND FREUNDEN

C. F. PETERS · LEIPZIG 1918

Gedruckt bei C. C. Naumann G. m. b. H. in Leipzig

Hochverehrter Meister!

Es ist uns allen ein Herzensbedürfnis, Ihnen an Ihrem siebzigsten Geburtstage unsern warm empfundenen Dank zum Ausdruck zu bringen. Unter Ihrer sicheren Führung hat unser Fach durch gesunde Verschmelzung von Wissenschaft und Praxis an innerer Kraft gewonnen und nicht zum geringsten Teile durch Ihr eigenes Schaffen, durch die Erfolge Ihres gesamten Wirkens seine selbständige Bedeutung dargetan. Weit über unseres Vaterlandes Grenzen bekannt sind Ihre Verdienste um die Kunst Bachs und Händels, um die Geschichte der Oper, der Sinfonie und Suite, der Kirchenmusik, des deutschen Liedes und um die Ästhetik, tiefgreifend Ihre Bemühungen um die musikalische Erziehung in Schule und Haus, wie um die Hebung des musikalischen Geschmacks und der musikalischen Bildung überhaupt. Ihr „Führer durch den Konzertsaal" hat auf die ganze Musikwelt befruchtend gewirkt, durch Ihre „Musikalischen Zeitfragen" sind neue Ausblicke eröffnet, die Gemüter aufgerüttelt und die Kräfte angespornt worden. Ihr Wirken an der Universität, der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik und am Institut für Kirchenmusik lenkte den musikalischen Unterricht in neue zukunftsreiche Bahnen. Stete Teilnahme brachten Sie auch der wichtigen Aufgabe entgegen, für Ihre Schüler Lebensmöglichkeiten zu schaffen.

Nehmen Sie als sichtbares Zeichen unserer Verehrung diese Festschrift entgegen. Sie ist ein Kriegskind. Wohl jeder Fachgenosse, vom ältesten Meister bis zum jüngsten Schüler, hätte Ihnen gern durch eine literarische Gabe besondere Freude bereitet. Aber die Forderungen des Krieges legten so manchen frei spielenden Kräften Fesseln an, und namentlich die jungen Hände sind zumeist vom Vaterlande in Anspruch genommen. Überdies gestattete der notwendig beschränkte Umfang nicht, alle Verfasser in der gedruckten Festgabe unterzubringen, so daß wir einen Teil der Arbeiten leider nur handschriftlich überreichen können.

Bismarck hat einmal gesagt, es sei ein Vorteil des Alterns, daß man gegen Haß gleichgültig werde, während die Empfänglichkeit für Liebe und Wohlwollen an Kraft gewinne. Möge Ihnen jeder Beitrag, gedruckt oder ungedruckt, von der Liebe erzählen, die die Schreiber für Sie und Ihr Fach hegen, und möge Ihnen aus allen der Wunsch entgegenklingen, daß unserer Wissenschaft ihr Führer in voller körperlicher und geistiger Frische noch recht lange erhalten bleibe, Ihnen und den Ihrigen zur Freude, der Mit- und Nachwelt zum Nutzen!

Namens der Verfasser

Max Friedlaender   Henri Hinrichsen (in Firma C. F. Peters)

Max Seiffert   Johannes Wolf

INHALT

Handschriftlich wurden überreicht:

Aber, Adolf (Berlin, z. Zt. im Kriegsdienst): Geschichtliche Betrachtungen über die Eigenart der deutschen Musik.

Engländer, Richard (Dresden, z. Zt. im Kriegsdienst): Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Fischer, Erich (Berlin-Wilmersdorf): Zur Textfrage im deutschen Volkslied.

Hohenemser, Richard (Berlin): Über Gleichheit der Tonarten bei Entlehnungen.

Istel, Edgar (Berlin-Wilmersdorf): Handwerksgriffe der Meister. Eine Anregung.

Kamieński, Lucian (Königsberg i. Pr.): Zum „Tempo rubato".

Merian, Wilhelm (Basel): Zu Händels Entlehnungspraxis.

Mersmann, Hans (Teltow b. Berlin, z. Zt. im Kriegsdienst): Zur Entwickelung der Sonatenform in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts.

Meyer, Kathi (Berlin-Wilmersdorf): Das „Amptbuch" des Johannes Meyer (zum Musikbetrieb in den Klöstern des Mittelalters).

Moser, Hans Joachim (Berlin, z. Zt. im Kriegsdienst): Stantipes und Ductia.

Noack, Friedrich (Berlin, z. Zt. im Kriegsdienst): Wolfgang Carl Briegel als Liederkomponist.

Praetorius, Ernst (Breslau-Krietern): Christian Friedrich Rolles Anstellung und kompositorische Tätigkeit in Magdeburg.

Schulz, Gottfried (München): 20 Lieder aus der Freiherr von Crailsheimschen Liederhandschrift der Kgl. Bibliothek in Berlin nach den Quellen des Sperontes.

Spitz, Charlotte (München): Eine anonyme italienische Oper um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert.

Valentin, Caroline (Frankfurt a. M.): „Eine Geisterstimme" Kantate, Dichtung von Aug. Wilh. Iffland, in Musik gesetzt von Joh. Friedr. Reichardt.

Wallner, Bertha Antonia (München): Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik.

Werner, Arno (Bitterfeld): Heinrich Schütz als fürstlich Zeitzischer Kapellmeister „von Haus aus".

Wetzel, Hermann (Berlin): Volkslied und Kunstgesang.

FESTSCHRIFT

Vom Opernübersetzen

Von

Hermann Abert

In der litterarischen Welt gilt das Übersetzen eines fremdländischen Werkes mit Recht nicht bloß als eine Hilfsarbeit, sondern als eine selbständige dichterische Leistung, an die wir den höchsten kritischen Maßstab anlegen. Sobald es sich dagegen um die Übersetzung des Textes eines fremden Tonwerkes handelt, scheint die Kritik plötzlich zu verstummen. Jahrzehntelang haben wir z. B. die schlechten Mozartübersetzungen nicht allein widerspruchslos hingenommen, sondern ihre Geschmacklosigkeiten zum Teil sogar zu geflügelten Worten erhoben, und daß das jüngste Erzeugnis, die Don Giovanni-Übersetzung Scheidemantels noch mit einem Preise gekrönt werden konnte, beweist nur, daß die Ansprüche gegen früher zum mindesten nicht gewachsen sind.

Diese auffallende Vernachlässigung von Übersetzungen hat ihren Grund darin, daß wir es uns seit Beethoven angewöhnt haben, nicht allein der Spielmusik einen höheren Rang einzuräumen als der Singmusik, sondern auch innerhalb dieser selbst den Text fast ganz hinter die Musik zurückzustellen. Alles wendet sich sofort der Musik zu und behandelt den Text als Nebensache, wo nicht gar als notwendiges Übel, ohne zu bedenken, daß von ihm die zeugende Kraft auf die Musik ausgeht. Kein Wunder, daß unter diesen Umständen das Opernübersetzen allmählich als eine Tätigkeit galt, die jedem zugänglich sei, der sich des Besitzes eines Lexikons und einer leidlichen Sprachgewandtheit erfreue. Dabei soll nicht einmal auf die keineswegs seltenen Übersetzungen eingegangen werden, deren Verfasser nicht richtig deutsch können oder sonst so wenig Ahnung von ihrer Aufgabe haben, daß sie z. B. Mozarts Gräfin fluchen lassen wie einen Schwarzwaldbauern.

H. Kretzschmar, von dem auch das kräftige Wort von den „Portiers- und Dienstmannsübersetzungen" herrührt, ist dem herkömmlichen Schlendrian mehrfach mit dem nachdrücklichen Hinweis darauf entgegengetreten, daß das stilvolle Verdeutschen eines ausländischen Gesangswerkes ebenso wichtig ist wie das Aussetzen der Generalbaßstimme und ähnliche Bearbeitungsfragen. Wer sich jemals näher mit Händel beschäftigt hat, weiß, daß selbst ein gebildeter Mann wie Gervinus in seiner Übersetzung sich häufig arg an dem Geiste der Musik versündigt hat, und daß hier zu bessern eine der ersten Aufgaben jedes Bearbeiters ist.

Was den meisten Übersetzern in erster Linie fehlt, ist die Achtung vor dem Original als einem selbständigen Kunstwerk. Mit einem seltsamen geistigen Hochmut sehen sie darauf als auf etwas Minderwertiges und Veraltetes herab, mit dem man sich keine große Mühe zu geben brauche. Nun hat es gewiß in alter und neuer Zeit törichter Operntexte gerade genug gegeben, indessen kommen gerade solche Werke für eine auf die breitere Masse berechnete Übersetzung nicht in Betracht, da die Werke selbst tot sind. Die besseren aber haben mehr dichterischen Wert, als sich die Übersetzer gemeinhin träumen lassen, und eben ihn herauszuholen und zum mindesten nicht verloren gehen zu lassen ist ihre Hauptaufgabe. Metastasio und Scribe z. B. waren gewiß keine Unsterblichen, aber doch eigentümliche Dichternaturen, in deren Werken sich zudem ein gutes Stück Kultur widerspiegelt, bei jenem der Geist der aufgeklärten Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, bei diesem der des Julikönigtums und zweiten Kaiserreichs. Alles dies muß aber der Übersetzer kennen, um nicht allein der Dichtung, sondern auch der durch sie hervorgerufenen Musik gerecht zu werden. Einige Bildung gehört also auch zum Opernübersetzen, und noch mehr als das, es gehört auch noch eine eigene dichterische Ader dazu. Eine gute Übersetzung muß den Eindruck erwecken, als hätte sie die Phantasie des Komponisten ebensogut zu entzünden vermocht wie das Original. Den vielen Unberufenen verdanken wir's, daß in den deutschen Übersetzungen so oft die selige Friederike Kempner oder gar, wie bei der deutschen Schlußmoral des Don Giovanni „Lasterglück flieht schnell wie Rauch/ wie man lebt, so stirbt man auch", Wilhelm Busch heraufbeschworen wird. Wirkliche Dichter wie P. Cornelius werden für das Übersetzen nicht immer verfügbar sein, aber Geschmack und das Vermögen, Poesie und stroherne Reimerei zu unterscheiden, sollte doch jeder mitbringen. Damit ist aber auch schon gesagt, daß es mit dem rein wörtlichen Übertragen, und sei es philologisch auch noch so korrekt, nicht getan ist. Wer so verfährt, gleicht dem modernen Fremdwörterjäger, der jedes Fremdwort rein handwerksmäßig durch das deutsche ersetzt und nicht bedenkt, daß ein gutes Deutsch nicht durch mechanisches Aneinanderreihen deutscher Worte, sondern allein durch deutsches Denken entsteht. Auch beim Übersetzen handelt es sich nicht um einzelne Worte und Begriffe, sondern um ganze Gedankenreihen und vor allem auch um Stimmungsbilder, bei deren Wiedergabe die einzelnen Sprachen oft ganz verschiedene Wege zu demselben Ziel einschlagen. Auf den Geist kommt es an, nicht auf die äußere Form, und eine geistvolle und poetische freie Übersetzung ist einer schwunglosen wörtlichen unbedingt vorzuziehen, auch wenn sie sprachlich noch so korrekt ist. Es ist schon ein Fehler, wenn man einer Übersetzung anmerkt, daß sie eben eine Übersetzung ist. Dazu gehören aber natürlich tiefere Sprachkenntnisse als jene, die im fremden Lande Kutschern und Kellnern gegenüber Erfolg haben. Der Kundige weiß genau, daß wörtliches Übertragen mitunter einen vom Original stark abweichenden Sinn ergiebt, sowie, daß viele Wendungen, Bilder u. dgl. durch andere, dem Deutschen geläufigere ersetzt werden müssen. Hier muß der sprachliche Takt mit dem dichterischen Hand in Hand gehen, wenn ein brauchbares Ergebnis erzielt werden soll. Die Buffooper stellt dabei mit ihren tausend

kleinen Spitzen und schillernden Lichtern größere Anforderungen als die ernste. Was den Reim anbelangt, so wird er im Deutschen überall da beibehalten werden müssen, wo, wie z. B. in den ersten Zeiten der Oper, aber auch noch häufig später, die Musik auf ihn ausdrücklich Bezug nimmt, oder wo es sich um volkstümlich-strophische oder als gereimte Lieder gedachte und vorgetragene Gesänge handelt. In allen anderen Fällen kann dagegen vom Reime abgesehen werden, zumal da bei schwächer begabten Übersetzern stets die Gefahr droht, daß der Reim zur Hauptsache und der poetische Gedanke zur Nebensache wird. Reimlexika sind auch beim Übersetzen vom Übel, dagegen kann dem Übersetzer nur dringend geraten werden, sowohl überhaupt als besonders während des Übersetzens unsere besten deutschen Lyriker fleißig zu studieren.

Das Wichtigste beim Übersetzen ist freilich die richtige Wiedergabe des musikalischen Affektes. Dazu gehört aber, genau wie zum Aussetzen einer Orgelstimme, ein völlig durchgebildeter Musiker, der nicht bloß die Technik des Gesanges beherrscht, sondern auch den seelischen Gehalt des Stückes, von der einzelnen Phrase an bis zu der Entwicklung des Ganzen, richtig zu erfassen vermag. Die musikwissenschaftlichen Seminarien sollten sich des Übersetzens mehr als bisher annehmen, denn es bedeutet eine nicht zu verachtende praktische Einführung in die Affektenlehre, es zwingt, im richtigen Geiste betrieben, den Übersetzer, in die Seele einer Komposition einzudringen und sich über die Auffassung des Komponisten von Wort und Ton genau Rechenschaft zu geben. Da dieses bei jedem Tonmeister aber wieder anders ist, so ist die genaue Kenntnis des Stils des betreffenden Meisters und seiner Zeit unerläßlich, sonst ergeben sich täppische Entgleisungen wie bei der leider sogar „berühmt" gewordenen Übersetzung „dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern (!)" usw. von Figaros „non più andrai." Der Übersetzer hat dieses Stück offenbar für eine Art von klassischem Militärmarsch gehalten, denn er schwelgt von Anfang an in „Lanzen und Schwertern", „Leichen und Trümmern", der „Rettung von Städten und Ländern", während Text und Musik davon gar nichts wissen, sondern ganz im Gegenteil zunächst die Tätigkeit des geschniegelten jungen Kavaliers im Frieden schildern und erst im späteren Verlauf ins Kriegerische verfallen. So geht alles, die entzückenden Randzeichnungen des Orchesters, der Gegensatz und die Steigerung des Ganzen verloren, und das Orchesternachspiel wirkt nicht als wohlberechneter Höhepunkt, sondern als aufdringliches, knalliges Anhängsel. Der Figaro Dapontes und Mozarts ist ein Mann von überlegener Ironie, der die vornehme Welt so gut kennt wie Leporello in seiner Registerarie, der deutsche dagegen ein gewöhnlicher Theaterkomiker, der alle Feinheiten mit plumper Hand zerstört. Das Erfassen des musikalischen Affektes ist also mindestens ebenso wichtig wie die sinngemäße Wiedergabe der Textworte. Wer in die Seele einer Komposition einzudringen versteht, wird bald auch inne werden, daß er beim Übersetzen hinsichtlich der Wahl der Vokale durch das Original gebunden ist. Am deutlichsten zeigt sich das bei den bekannten malerischen Gängen auf Worten wie z. B. ombra, morte u. dgl. und bei größeren Koloraturen. Sehr häufig ist die Koloratur durch einen tonmalerischen Begriff wie minacciare, folgorare usw.

überhaupt hervorgerufen, es ist also ein Unrecht gegen den Komponisten, wenn der Übersetzer hier Worte wählt, die mit jener malerischen Vorstellung nichts zu tun haben, er wird vielmehr am besten daran tun, sogar den Vokal beizubehalten, auf den im Original die Koloratur gesungen wird. Eine Koloratur, die im Urtext auf dem Vokal a steht, im Deutschen auf ü singen zu lassen, ist nicht allein aus rein gesangstechnischen Gründen bedenklich. Aber auch abgesehen von solchen malerischen Zügen ist es nötig, sich, wie wir das beim Studium unserer deutschen Lyriker längst gewohnt sind, die hellere oder dunklere Färbung des sprachlichen Melos zu vergegenwärtigen, wie sie in der Wahl der verschiedenen Vokale zum Ausdruck kommt. Gerade bei den besten Dramatikern hat sie auch die melodische Gestaltung stärker beeinflußt, als man gemeinhin denkt. In Glucks bekanntem „Che farò senz' Euridice" ist die melodische Phrase ganz offenkundig mit von dem Hauptgedanken Euridice und seinen beiden hier ganz besonders affektvoll wirkenden hellen i erzeugt worden. Schon deshalb ist der deutsche Ersatz durch das dumpfe „verloren" nicht glücklich gewählt, abgesehen von den weiteren Mängeln, den unschön wirkenden beiden Kehllauten von „ach ich" und dem überstark betonten Hilfszeitwort „habe". Große Vorsicht ist ferner auch bei den Änderungen der melodischen Linie geboten, mit denen es gewisse Übersetzer in ihrer Verlegenheit besonders leicht nehmen. Jeder Eingriff in das melodische oder rhythmische Leben des Stückes, der seinen Affekt fühlbar verändert, ist vom Übel. Bei den frei vorgetragenen Rezitativen wird dabei mehr Freiheit gestattet sein als in den Arien, obwohl in Werken ernster Dramatiker, wie z. B. Glucks, der einsichtige Übersetzer schon bei den ersten Sätzen sich der an ihn auch in den Rezitativen gestellten hohen Anforderungen sofort bewußt werden wird. In den Arien wird unter allen Umständen das den einzelnen Phrasen zugrunde liegende Metrum zu wahren sein, man wird also z. B. wohl mitunter die Länge eines Trochäus auflösen (♩ ♩ ♩ = 𝅗𝅥 ♩) oder selbst sog. cyklische Daktylen (♩. ♪ ♩ statt 𝅗𝅥 ♩) einstreuen können, sich dagegen im allgemeinen davor hüten müssen, z. B. einem trochäischen Metrum einen jambischen Auftakt voranzuschicken (♩ | 𝅗𝅥 ♩ statt 𝅗𝅥 ♩), wegen des durch einen solchen Rhythmenwechsel erzeugten Umschlages im Affekt. Noch vorsichtiger sollte der Übersetzer mit melodischen Änderungen sein. Nur das Allereinfachste ist hier erlaubt, das Recht selbständig zu verzieren steht wohl dem Sänger, aber nicht dem Übersetzer zu. Ebenso darf er es mit dem Auflösen kleiner Melismen in verschiedene Textsilben nicht zu leicht nehmen, sollte vielmehr stets darauf bedacht sein, jedes Melisma, das der Träger eines besonderen Affektes ist, auch im Deutschen zu erhalten, und zwar auf einem Textworte, das jenem Affekt entspricht. Besondere Aufmerksamkeit erheischen endlich auch noch die bei den Italienern so überaus zahlreichen Wiederholungen einzelner Worte und Phrasen, sowie die häufig eingestreuten no, sì u. dergl. In Übersetzungen von Buffoopern, wo sie zum karikierenden und großenteils von mimischen Rücksichten beherrschten Stil der Gattung gehören, wird man sie ohne weiteres übernehmen und sich nur, wie bei diesem Kunstzweig überhaupt, vor schwerfälligen deutschen Konsonantenhäufungen in Acht nehmen müssen. In ernsten Werken dagegen sind wir heutzutage allzu häufigen Wiederholungen

gegenüber unleugbar empfindlicher geworden, sie erscheinen uns häufig als langweilig, wenn nicht gar als komisch und es erfordert ein ziemliches Maß von künstlerischem Takt beim Übersetzen, wenn hier die richtige Mitte eingehalten werden soll. Wiederholt sollte nur da werden, wo die Wiederholung psychologisch, d. h. durch die Entwicklung des Affekts, begründet ist, auch sollte die wiederholte Phrase stets ein in sich geschlossenes Empfindungsganze darstellen. Nichts ist in unseren deutschen Übersetzungen häßlicher, als die ängstlich umherflatternden, oft ganz sinn- und bedeutungslosen Satzfetzen. Kommt der Übersetzer mit einer sinnvollen Wiederholung nicht zu Rande, so ersetze er sie lieber durch eine geschmackvolle poetische Umschreibung, sie ist in einem solchen Falle entschieden das geringere Übel. Auch die vielen no und sì, die echten Erzeugnisse südländischen Temperaments, werden im Deutschen nur bei schwerer Emphase beibehalten werden können.

Der große Krieg hat neben andern Sumpfpflanzen aus langer Friedenszeit auch unsere leidige Fremdbrüderlichkeit auf musikalischem Gebiete hinweggefegt. Das ist ohne Zweifel ein großer Gewinn, den wir uns hoffentlich auch in den kommenden Friedensjahren nicht wieder verkümmern lassen werden. Aber Kritik an den künstlerischen Erzeugnissen des Auslandes üben heißt damit noch lange nicht ihnen die eigenen Grenzen überhaupt verschließen. Wir wollen uns den Genuß des Guten, das aus der Fremde kommt, auch in Zukunft nicht schmälern lassen, ist uns doch die fremde Kunst, von der wir selbst ganze Menschenalter hindurch abhängig waren, zur geschichtlichen Erkenntnis unserer eigenen ganz unentbehrlich. Daß in den Denkmälern deutscher Tonkunst auch italienische Opernkomponisten vertreten sind, ist historisch durchaus berechtigt. Aber wenn wir dieses Verhältnis der deutschen Musik zum Ausland auch weiteren Kreisen unserer Musiker und Laien klar machen wollen, haben wir zugleich auch die Pflicht, ihnen den fremden Kern nicht in einer trüben und brüchigen Schale darzubieten. Dazu gehören aber vor allem gute und stilvolle deutsche Übersetzungen. Sie bilden einen wichtigen Teil der Bearbeitung und Einrichtung älterer und neuerer Werke und sollen, wie das Aussetzen der Continuostimme, nur den wirklich Berufenen überlassen werden. Litteraten ohne musikalische, Musiker ohne allgemeine und litterarische Bildung sind nicht die richtigen Männer dazu. Im richtigen Geiste betrieben wird das Übersetzen auch bald den unangenehmen Beigeschmack des bloßen Handlangertums verlieren und sich als eine wirklich schöpferische Tätigkeit erweisen, die dem, der sie ausübt, nicht allein Genuß, sondern auch künstlerische Förderung zu bereiten vermag.

Offenes Schreiben an Hermann Kretzschmar

Von

Guido Adler

Varasdin, August 1917.

Lieber Freund!

Die Aufforderung zur Leistung eines literarischen Beitrages für die Festschrift, die aus Anlaß Ihres 70. Geburtstages erscheinen soll, erhalte ich hier, wo ich zu Besuch meines Sohnes, des Ihnen wohlbekannten „Achim" (im Militärregister Leutnant i. d. R. Hubert Adler) weile, der nach 23 monatlichem Frontdienst zurzeit Adjutant im Kader ist und nach dem Sie sich so oft und so liebevoll erkundigen. In der großen, schweren Zeit treten persönliche Ereignisse in den Hintergrund, und doch finde ich es berechtigt, wenn Ihnen ein wissenschaftliches Angebinde überreicht werden soll. Nur muß ich mich — um nicht in der Reihe der Ihrer festlich Gedenkenden zu fehlen — unter den obwaltenden Umständen darauf beschränken, Ihnen einige Worte zu übermitteln, die öffentlich bekunden sollen, daß unser seit nunmehr 32 Jahren (oder noch länger?) bestehendes Verhältnis sich in ungetrübter Weise bewährt hat. Anläßlich der Gründung der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", die — man darf es sagen — unser Fach in seiner neuen Ausgestaltung mitbegründete, hatte ich Sie eingeladen, unser Mitarbeiter zu sein und wenn möglich ein ständiges Referat über eine Gruppe zu übernehmen. Da antworteten Sie mit einem „Ja" und erbaten in sehr bescheidener Weise die Zuteilung einer Gruppe. Ich glaubte Ihre besondere Neigung erraten zu können, so übernahmen Sie die Literatur über die Operngeschichte und schrieben nebst trefflichen Kritiken zwei Studien über die Venetianische Oper, die bis auf den heutigen Tag von grundlegender Bedeutung blieben. Ich will nicht die Reihe Ihrer Publikationen anführen — schreibe ich doch nicht einen biographischen Aufsatz —, ich möchte nur hervorheben, daß Sie schon durch Ihren „Führer" sich zu einem wirklichen Führer unserer Wissenschaft, diesfalls in der Richtung vornehmster Popularisierung mit Ergebnissen eigener, selbständiger Forschungen emporschwangen. Ihr Wirken ist eine seltene Vereinigung wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit. Wir Kunsthistoriker, im besonderen wir Musikhistoriker können ohne den lebendigen Kontakt mit der schaffenden Muse und der ausführenden Kunst nicht gedeihlich arbeiten. In dieser Beziehung

ist Ihr Vorgehen von wohltätiger Wirkung auf das öffentliche Musikleben sowohl in künstlerischer wie in wissenschaftlicher Richtung, im Reziprozitätsverhältnis der beiden. Doch soll ich kein laudator temporis acti sein, ich möchte nur meiner Überzeugung und Erfahrung Ausdruck leihen, um auch dem Freunde gegenüber möglichst vollkommenes historisches Gerechtigkeits- und Verantwortungsgefühl zu bewahren.

Die richtige Verbindung von Theorie und Praxis bekundeten Sie auch als zeitweiliger Vorstand der „Internationalen Musikgesellschaft", die leider durch die Kriegsereignisse zertrümmert wurde. Ich hoffe und wünsche, daß wir in ruhigeren Zeiten noch die Kraft haben, neuerlich internationale Beziehungen anzuknüpfen und daß wir als Vertreter von Kunst und Wissenschaft ihre ausgleichende und völkerverbindende Macht zur Geltung bringen können. Einstweilen wirken Sie als Direktor der kgl. Hochschule für Musik und als Vorstand des kgl. Institutes für Kirchenmusik, ferner als Vorsitzender der „Neuen Bachgesellschaft", die gedeihlich für die Ausführung der historischen Werke wirkt, für stilgemäße Aufführungen und praktische Editionen, von denen Sie schon vorher einige Musterbeispiele herausgaben. Als Leiter der Denkmäler deutscher Tonkunst obliegt Ihnen die wichtige Aufgabe, für Zugänglichmachung des historischen Materiales zu sorgen. Da ist es mir eine Genugtuung, öffentlich hervorzuheben, in welch innigem Verhältnisse Ihre und die österreichischen Denkmäler zu einander stehen, wie die von weiland Rochus Freiherrn von Liliencron mit der österreichischen Kommission getroffenen Vereinbarungen und angeknüpften Beziehungen in unversehrter Art erhalten und gepflegt werden. Für die österreichische Tonkunst und besonders für Wiener Wesen hegten Sie von jeher ein tiefes Verständnis, ich möchte sagen eine innige Liebe, wenngleich Sie, im Dienste der evangelischen Kirchenmusik herangewachsen, gegenüber der Eigenart der katholischen Kirchenmusik eine gewissermaßen zurückhaltende Stellung einnahmen. Doch dies hinderte Sie nicht, auch für die Großmeister der letzteren, die in der Zeit nach der Wiener klassischen Schule wirkten, mit Wort und Tat einzutreten. Darin liegt eine Bekräftigung meiner Anschauung, daß die verschiedenen Liturgien mit ihren speziellen, absondernden Vorschriften und Eigenheiten durch die Macht der bestimmenden Tonkunst der jeweiligen Stilperioden eine in gewissem beschränkten Sinne vereinheitlichende Behandlung erfahren, wie dies selbst bei dem Erzmeister der evangelischen Kirchenmusik der Fall ist. Manchmal erhält dieser Einfluß erst in später nachfolgender Zeit seine kräftigere praktische Verwirklichung, wie wir es jetzt mit der Übernahme der Kunst Bachs und seiner Zeit in einzelnen katholischen Gebieten erleben. Ihr Bestreben, lieber Freund, ist auf die Ausgleichung, Vermittlung gerichtet. Ein so kerniger Deutscher Sie sind, als ein so gerechter Beurteiler der Kunst anderer Länder haben Sie sich stets erwiesen, dabei die Schwächen heimischen Schaffens erkannt und die Übergriffe und Verirrungen im modernen Schaffen zurückgewiesen.

Wer Ihre Eigenart recht erfassen will, muß Ihre dichterische Begabung erspüren, die in Ihrer rein literarischen und in Ihrer musikschriftstellerischen Produktion zutage tritt. So ist es zu verstehen, wenn Sie in der wissenschaftlichen Methode

die hermeneutische Behandlung begünstigen und in eigenen Untersuchungen festzulegen versuchten. Ich verschließe mich nicht diesen Begründungen, nur richten sich meine Bestrebungen nach anderen Gesichtspunkten wissenschaftlicher Erarbeitung. Diese Differenz hat auf unseren persönlichen Verkehr nie störend gewirkt. Wir zogen seit Dezennien an einem Strange: das Verständnis für die Geschichte der Tonkunst zu heben und zu läutern. Unsere rein menschlichen Bande wurden nie gelockert. Konnte ich mich doch gleich nach unserer ersten Begegnung der Verehrung für Ihre unvergeßliche Gattin anschließen. Das Andenken an Ihre Frau Clara geborene Meller wird auch heute nicht getrübt, heute, da wir ob des Vorgehens der politisch führenden Kreise der Engländer empört sind. Es wird die Zeit kommen, da unsere einstigen Freunde, die wir im Auslande haben, sich uns wieder erschließen und anschließen werden, sei es auch nur, daß sie unsere Grabstätten ehren. Vorläufig wollen wir noch leben und Zeugen des kommenden Völkerfrühlings werden. Sie werden Ihre so rührende Tierliebe wieder betätigen können, und dann wollen wir durch die Wälder streifen, uns an der Sonne und der unzerstörbaren Menschenliebe erwärmen. Die unsagbaren Schmerzen, das unsägliche Wehe, das wir erleben und durchmachen, kann wohl nicht verwunden werden. Und doch möchten wir unseren Nachfolgern nicht das Bild der Zerrissenheit hinterlassen. Die Jungen, die so Großes im Weltkriege leisteten, sollen von uns nicht das Nachbild der Unversöhnlichkeit erhalten. Unsere Freundschaft, unser treues Zusammenhalten könnte dann ein mikrokosmisches Vorbild für das Zusammenwirken der auf unserem Gebiete Schaffenden der nachfolgenden Generation sein, zu deren Ausbildung wir unser Bestes beizusteuern bestrebt sind. So rufe ich zu Ihrem Siebziger: Bleiben Sie aufrecht und pflegen wir weiter das kostbarste Gut der Menschheit, unsere liebe, wackere Jugend, in der das Heil der Zukunft liegt.

Guido Adler.

Nardinis angebliches Violinkonzert in e

Von

Wilhelm Altmann

Im Jahre 1880 veröffentlichte der bekannte Violinvirtuose Miska Hauser ein Konzert für Violine in e (mit Klavierbegleitung) von Pietro Nardini, komponiert 1760. Zwei Jahre später ließ sein Verleger (Leuckart in Leipzig) dazu eine Orchesterbegleitung, die der Leipziger Violinpädagoge und Tonsetzer Hans Sitt hergestellt hatte, im Druck erscheinen, ein Beweis, daß das Werk sich rasch eingebürgert hatte. Von der Ausgabe mit Klavierbegleitung wurde dann 1904 eine neue von Karl Novotny durchgesehene Ausgabe veröffentlicht. Vier Jahre später erschien bereits die erste Konkurrenz- oder vielmehr Nachdruck-Ausgabe „Arranged for Concert use by M. Hauser, edited by Sam Franko" bei G. Schirmer in New York. Dieser Herr Franko, der für die Ausbreitung der alten Musik in Amerika viel getan und, als er etwa um 1910 nach Berlin gekommen war, auch hier historische Konzerte veranstaltet hat, ließ dieses Nardinische emoll-Konzert von seinen Schülern und Schülerinnen des öfteren öffentlich spielen. Wohl eine Folge hiervon war es, daß der Londoner Verlag Schott & Co. 1911 auch eine Ausgabe mit Klavierbegleitung herausbrachte, die von Emilio Pente durchgesehen, mit einer Kadenz im letzten Satz und mit einer durchweg neuen, in den ersten acht Takten ganz abweichenden Klavierbegleitung versehen war. Auf dem Titel dieser Ausgabe war noch angegeben, daß zu ihr eine Orchesterbegleitung von C. Angelelli zu haben sei.

In der Hauser'schen Ausgabe und natürlich auch in den anderen sucht man vergeblich nach einer Notiz über die Herkunft dieses Konzerts. Ob es bis 1880 ungedruckt gewesen ist, in welcher Bibliothek es gelegen hat, bis Hauser es der Vergessenheit entrissen hat, diese Fragen hat bisher anscheinend niemand aufgeworfen. Der praktische Musiker hat an diesen und ähnlichen Fragen offenbar nie Interesse, er nimmt gläubig hin, was ihm von den Herausgebern geboten wird. Diese halten sich mit ganz geringen Ausnahmen auch bis in die neueste Zeit (man denke nur an Fritz Kreisler oder gar an Willy Burmester) nicht verpflichtet, auch nur die Quelle anzugeben, aus der sie geschöpft haben. Teilweise ist wohl die Scheu daran schuld, daß ein Vergleich mit dem Original an den Tag bringen könnte, wie sehr sie es verändert[1]) haben, vor allem aber wollen sie durch das Verschweigen der Quelle verhüten, daß ein Konkurrent rasch eine zweite Ausgabe des alten Werkes erscheinen lassen könnte.

Warum Miska Hauser seine Quelle verschwiegen hat, werden wir gleich sehen. Zunächst wollen wir feststellen, ob Nardini überhaupt Violinkonzerte geschrieben hat. W. J. v. Wasielewski weiß in seinem bekannten Buche „Die Violine und ihre Meister" (4. Aufl. 1904)

[1]) Der von mir sehr verehrte Franz Ries, dessen 4 Suiten für Violine mit Klavierbegleitung eine feinsinnige Verschmelzung des alten Stils mit modernem Empfinden und vor allem eine ausgezeichnete Nachahmung der alten Tanzformen darstellen, erzählte mir, daß er in die durch seine Bearbeitung so bekanntgewordene Arie von Tenaglia (in seinen „Albumblätter. Sammlung von Melodien alter Meister") einen ganzen Mittelsatz hineinkomponiert habe, ein Verfahren, das vom Standpunkt des Musikhistorikers doch als Fälschung bezeichnet werden muß, das dem praktischen Musiker aber ein sehr schönes und dankbares Stück geschenkt hat.

nichts davon. F. J. Fétis hatte aber bereits („Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique" 2. Aufl. Bd. 6, 1864) mitgeteilt, daß Nardini als Op. 1 in Amsterdam 6 Violinkonzerte veröffentlicht habe. Nach Eitners unentbehrlichem Quellenlexikon, das, mag es auch im einzelnen fehlerhaft sein, eine bewunderungswürdige Leistung ist, ist dieses Op. 1 in keiner öffentlichen Bibliothek nachweisbar. Vor kurzem gelang es mir jedoch, ein Exemplar, dem freilich die Stimmen der nichtobligaten Hörner fehlen, für die Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin zu erwerben [1]). Der Titel lautet „Sei Concerti [2]) a cinque stromenti con Violino principale a solo, Violino primo e secondo di Concerto, Alto Viola, Organo e Violoncello, due Corni da Caccia ad libitum composti da Nardini, opera prima. A Amsterdam chez J. J. Hummel, Marchand & Imprimeur de Musique."

In diesem Opus 1 ist aber unser Violinkonzert in emoll nicht enthalten. Vergleicht man es mit den 6 Konzerten Opus 1, so fällt sofort auf, daß in jenem gar keine Scheidung zwischen Tutti und Solo vorhanden ist, abgesehen von 8 Takten Einleitung, die das Klavier zu spielen hat, ferner fehlt die Möglichkeit, in jedem Satz am Schluß eine Kadenz einzulegen, wozu in den 6 Konzerten Opus 1 die Gelegenheit vorhanden ist. Diese 6 Konzerte stellen auch weit höhere Ansprüche an die Technik und an den Lagenwechsel. Das sogen. Konzert in e hat überhaupt gar keinen rechten Konzertcharakter, es ist weit eher als eine Sonate zu bezeichnen. Merkwürdig ist, daß der langsame Mittelsatz in der für die damalige Zeit bei Ecksätzen in e und E ungebräuchlichen Tonart Cdur steht, auch die Notwendigkeit, im Schlußsatz die in Nardinis Zeit wenig bevorzugte, ja sogar vermiedene zweite Lage anzuwenden, stimmt bedenklich.

Diese auffallenden Punkte aber finden ihre Erklärung durch die Tatsache, daß dieses angebliche Violinkonzert nichts anderes ist als eine Übertragung der Sonate in fmoll für Bratsche mit (beziffertem oder unbeziffertem?) Basse von Nardini, die Leopold Alexander Zellner 1877 bei August Cranz in Hamburg (jetzt Leipzig und Brüssel) herausgegeben hat. In ihr steht der erste Satz Allegro moderato in f, der Mittelsatz (Andante) und das Finale (Allegro) in F. Hauser hat seiner Violin-Ausgabe 8 Takte als Einleitung zum ersten Satz hinzugefügt, im übrigen die Bratschenstimme und die von Zellner herrührende Klavierbegleitung einfach transkribiert.

Es kann kein Zweifel sein, daß die Bratschen-Sonate das Original ist, man braucht nur die Benutzung der leeren C-Saite als Dudelsack-Nachahmung im letzten Satz sich anzusehen, überhaupt dessen Doppelgriffstellen, um zu der Erkenntnis zu kommen, daß hier ein durchaus für die Bratsche gedachtes Werk vorliegt. Aus deren Charakter erklärt sich auch die geringe Zahl von Passagen und Figuren im ersten Satz.

Nun sind freilich Original-Bratschen-Sonaten aus dem 18. Jahrhundert ungemein selten [3]), zudem wissen wir nicht, woher der Herausgeber Zellner die Handschrift gehabt hat, und wo sie jetzt liegt, auch ist nirgends überliefert, daß Nardini eine Sonate für Bratsche komponiert hat.

---

[1]) Es muß doch noch andere Exemplare geben, denn das Violinkonzert Nardinis in A, das Cesare Barison 1909 bei C. Schmidl & Co. in Triest und Leipzig mit Klavierbegleitung und Kadenzen veröffentlicht hat, ist, wie sich aus op. 1 ergibt, die 5. Nummer daraus.

[2]) Nr. 1 Allegro 4/4 A, Adagio 3/4 D, Allegro assai 3/8 A — Nr. 2 Allegro comodo 4/4 G, Adagio 3/4 C, Allegro 2/4 G — Nr. 3 Allegro moderato 4/4 F, Adagio 4/4 C, Allegro 3/4 F — Nr. 4 Allegro 4/4 D, Andante 3/4 G, Allegro comodo 3/4 D — Nr. 5 Allegro 4/4 A, Andante un poco Largo 3/4 a, Allegretto 2/4 A — Nr. 6 Allegro moderato 4/4 F, Adagio 3/4 B, Allegretto 3/8 F. — Da Eitner als Druck angibt „Concerto per V Va e B 4 Stb. Musikfr. Wien", so erkundigte ich mich bei Herrn Professor Dr. E. Mandyczewski darnach. Er teilte mir mit bekannter Liebenswürdigkeit die Anfänge der ersten Sätze der 4 Konzerte von Nardini mit, die die Gesellschaft der Musikfreunde in alten Stimmenabschriften (18. Jahrhundert) besitzt. Diese 4 Konzerte sind andre als die in Nardinis op. 1: Nr. 1 Allegro 4/4 Es, Nr. 2 Allegro 4/4 F, Nr. 3 Allegro 4/4 in A, Nr. 4 Allegro 3/4 G. Vorausgesetzt, daß sie echt sind, sind demnach 10 wirkliche Violinkonzerte Nardinis nachweisbar.

[3]) Ich kenne nur noch die 4 Sonaten von Xaver Hammer, die Clemens Meyer in seiner „Sammlung auserlesener und seltener Werke aus dem 18. Jahrhundert, für Viola und Pianoforte bearbeitet" (1900, Verlag v. J. Rieter-Biedermann, Leipzig) herausgegeben hat.

Aber, wenn auch Zellners Klavierbegleitung namentlich im letzten Satz sehr modern gehalten ist, so braucht man doch nicht die Echtheit der Sonate anzuzweifeln. Sie hätte freilich, dem Sonatenstile der damaligen Zeit entsprechend, eigentlich mit einem langsamen Satz eingeleitet sein müssen, was in Nardinis Violin-Sonaten stets der Fall ist. Vermuten möchte ich auch, daß Zellner bei der Herausgabe etwas frei verfahren ist, da ich dies bei seiner Ausgabe der f moll-Violin-Sonate von Locatelli nachweisen kann. Vielleicht hat er bei unserer Bratschen-Sonate die langsame Einleitung des Originals weggelassen, wie er andererseits sich nicht gescheut hat die schöne Sonate in g moll von Tartini (Op. 1 Nr. 10) noch um einen Mittelsatz zu bereichern[1], nämlich um die von ihm auch nach g moll transponierte Einleitung aus Tartinis e moll-Sonate (Op. 1 Nr. 5), die dann in derselben Weise von Friedrich Hermann für seine Ausgabe in der Edition Peters sorglos übernommen worden ist.

Hoffentlich kommt die Original-Handschrift Nardinis von dieser Bratschen-Sonate[2] noch einmal zum Vorschein. Aber ein Zweifel kann auch heute nicht mehr darüber bestehen, daß das angebliche Violinkonzert in e ursprünglich für Bratsche komponiert worden ist. Auf jeden Fall ist es ein Werk von nicht bloß gediegenem, sondern auch schönem musikalischen Inhalt und von großem Bildungswert für die heranwachsende Jugend. Dieser mag es ruhig in der von Hauser umgegossenen Form zugänglich gemacht werden. Die Originalgestalt aber, an der bisher merkwürdigerweise so gut wie ganz vorübergegangen worden ist, möge nun endlich — auch im Konzertsaal — zu ihrem Rechte kommen.

---

[1] Auch dieses Hinzufügen einzelner Sätze aus anderen Werken ist vom Standpunkte des Forschers durchaus zu verwerfen, vollends wenn es sogar verschwiegen wird. Schon Ferd. David hat in seiner „Hohen Schule des Violinspiels" dieses Hinzufügen vorgenommen, aber es wenigstens gesagt. Daß der sonst so treffliche Alfred Moffat auch so verfährt, sogar ohne es mitzuteilen (vgl. z. B. seine „Old English Violin Music" Nr. 1 und 3 und seine Meisterschule Nr. 3 und 9), ist bedauerlich. Nicht zu billigen ist auch, daß Franz Ries in seiner sonst höchst gelungenen Bearbeitung der schönen Violin-Sonate von Corelli op. 5 Nr. 3 eine Umstellung von Sätzen vorgenommen hat und ein Andante noch einmal an anderer Stelle in verkürzter Form bringt, ohne diese Abweichungen vom Original anzugeben.

[2] Da Zellner ein Violin-Konzert von Vivaldi in d ruhig als Sonate herausgegeben hat, wäre es übrigens vielleicht möglich, daß das von ihm als Bratschen-Sonate bezeichnete Werk in Nardinis Handschrift die Überschrift „Concerto" trägt trotz seines wenig konzertmäßigen Charakters.

Zur Form in den sinfonischen Werken Anton Bruckners

Von

Moritz Bauer

Wenn man die Brucknerschen Sinfonien betrachtet, so fällt zunächst in den großen Zügen ein Festhalten an der sogenannten klassischen Form auf. Die Viersätzigkeit, die Erhaltung der Tanzweisen, die Anlage der langen Sätze: alles weist auf das klassische Vorbild hin. Schon die Themenbildung hält sich streng an den Periodenbau: nicht nur die Hauptthemen, sondern auch Seiten-, Schlußsätze und andere Formbestandteile weisen die bekannte Anlage auf. Betrachten wir nun das Einzelne: Bruckner liebt es, durch Verwischung der Cäsuren, die durch Instrumentationswechsel unterstützt wird, die Perioden ins Große zu spannen, so daß z. B. der Hauptsatz des ersten Satzes der II. Sinfonie eine 24taktige, der Seitensatz desselben Satzes eine 32taktige Periode aufweist. Ähnlich große Bogenspannungen bemerken wir bei den Hauptsätzen der ersten Sätze der I., III., VII., des langsamen Satzes der IV. Sinfonie. Bruckner befindet sich in dieser Bogenspannung im Gegensatz zu den älteren Romantikern und erscheint als Nachfolger Beethovens. — Eine langsame Einleitung zum Sonatensatze kommt bei Bruckner nur zweimal vor: zum Beginn des ersten und letzten Satzes der V. Sinfonie. Dagegen liebt er es, eine Art Exposition (im Tempo des Allegro) zur Erhöhung der dramatischen Spannung voranzustellen, so im Finale der II., IV., VI., und im ersten Satze der IX. Sinfonie, wo dann erst der Vermittlungssatz als eigentliches Hauptthema erscheint. Die Seitensätze zerfallen meist in zwei Teile (erste Sätze der III., IV., V., VII., VIII. Sinfonie), häufig auch die Schlußsätze, deren Benennung als „III. Thema" mir unbegründet erscheint, solange man ungezwungen mit der alten Nomenklatur auskommt. Das Finale der V. Sinfonie weist sogar vier, das der VIII. Sinfonie drei Teile des Schlußsatzes auf. Unter den Erweiterungen und Veränderungen der klassischen Disposition fällt am meisten die Tonalität auf. Hier sind es wieder insbesondere die Seitensätze, mit denen Bruckner äußerst frei umgeht. Beethoven ist ihm hierin vorangegangen: aus zahllosen Beispielen seien hier lediglich die ersten Sätze von op. 53, 73, 93, 97 und 106 angeführt. Bruckner geht noch weit über Beethoven hinaus. In der IV. Sinfonie bringt er im ersten Satze den Seitensatz in Desdur, in der Reprise in Hdur, entsprechende Anomalien weisen die ersten Sätze der V., VI., IX. Sinfonie, sowie das Finale der VII. Sinfonie auf. Aber auch in anderen Beziehungen tritt uns diese Tonalitätsfreiheit entgegen: so beginnt in der VII. Sinfonie der Teil A des Scherzo in amoll und schließt in cmoll, so beginnt der erste Satz der VIII. Sinfonie mit der Unterdominante F (phrygisch), das Finale sogar mit erhöhter Unterdominante fis. In den Schlußsätzen bevorzugt Bruckner schreitende, marschartige Themen, die mit Vorliebe Ostinato-Charakter tragen (II., VI., VII., VIII. Sinfonie). Ein kurzer Anhang führt in die meist reichgegliederte Durchführung, die nach klassischem Vorbilde zunächst den Anhangsgedanken ausspinnt, dann auch die anderen Bestandteile des ersten Teils verarbeitet, wobei auffällt, daß häufiger als bei den Klassikern der Seitensatz wiedererscheint. Auch dies Moment, sowie die ausgiebige Beleuchtung des Anhangs gibt der Brucknerschen Durchführung ein kontemplatives, episches Gepräge, das durch die unerschöpfliche Erfindung neuer Kontrapunkte, durch kanonische Imitationen und dergl. noch verstärkt wird. Auch neue Themen und Motive begegnen uns nicht selten. Merkwürdigerweise ist, bei durchwegs fehlenden Repetitionszeichen am Schlusse des ersten Teils, die Abgrenzung der Durchführung vom ersten Teil und

andererseits von der Reprise recht oft verwischt, unklar und mehrdeutig, ersteres gilt vom ersten und vierten Satze der II. Sinfonie, sowie vom ersten Satze der IV. Sinfonie, letzteres z. B. vom ersten Satze der VIII. Sinfonie, vom Finale der VII. Sinfonie u. a. Die Reprisen bringen oft Verkürzungen, einzelne Bestandteile fehlen, wie das schon bei Beethoven, namentlich aber bei den älteren Romantikern (Schumann, Mendelssohn) häufig ist: im Finale der I. Sinfonie, im ersten Satze der II. Sinfonie, im Finale der II. Sinfonie fehlt der Vermittlungssatz. Sehr oft sind die Seitensätze verändert, reich figuriert, kontrapunktisch und harmonisch neu gestaltet. Hier walten große Freiheiten, die sogar dazu führen können, daß z. B. im Finale der VII. Sinfonie und im ersten Satze der IX. Sinfonie die Reprisen ausgesprochenen Durchführungscharakter annehmen. In der letztgenannten Reprise bleibt der Hauptsatz überhaupt fort. Der erste Satz der V. Sinfonie zeigt eine völlig reduzierte und zusammengeschmolzene Reprise. Die Codas der Ecksätze sind bei Bruckner von Bedeutung, meist bringen sie triumphale Steigerungen, seltener stille Ausklänge (erster Satz der VIII. Sinfonie). Ostinatobässe (V. Sinfonie), gewaltige Orgelpunkte spielen hier eine bedeutende Rolle. Ausgeführte Zusatzteile wie bei Beethoven weisen der erste Satz der II. Sinfonie, wie das Finale der VII. Sinfonie auf. Im übrigen sind diese Zusatzteile entbehrlich, da bei den ausgiebigen Durchführungen und den stark veränderten Reprisen eine nochmalige Verarbeitung überflüssig erscheint. Im Finale der V. Sinfonie ist nicht die reine Sonatensatzform angewandt, sondern eine Verbindung derselben mit der Doppelfuge.

Die Form der langsamen Sätze weist nicht, wie bei den Klassikern und Romantikern, bald Sonaten-, bald Rondogestalt auf, sondern mit einem gewissen Eigensinn ist es nur die Rondoform, die allerdings in bezug auf das Tonalitätsverhältnis ähnliche Freiheiten aufweist, wie das bei den Seitensätzen der Ecksätze der Fall ist. Der Kategorie der ersten Rondoform gehören an: die langsamen Sätze der II., V., VII., VIII. Sinfonie, zur dritten Rondoform gehören diejenigen der III., IV., VI. Sinfonie und als Rondo vierter Form stellt sich der langsame Satz der I. Sinfonie dar. Abseits steht nur das Adagio der IX. Sinfonie, das sich als Mischform zwischen Rondo- und Sonatenform darstellt, zwischen die erste Wiederkehr des Hauptthemas und diejenige des Seitensatzes schiebt sich eine ausgesprochene Durchführung des Hauptthemas. Ich wies schon oben darauf hin, daß Bruckner es liebt, diesen Durchführungscharakter bei Themawiederholungen anzuwenden, wofür u. a. das Adagio der VII. Sinfonie ein besonders klassisches Beispiel ist. Aber auch schon in früheren Werken, so im Adagio der III. Sinfonie zeigt sich bei der Wiederkehr des Hauptthemas die ganz freie Ausgestaltung — nicht lediglich Variierung — des Themas, so zwar, daß die äußeren Umrisse festgehalten sind, während Kontrapunktik und Tonalität sich völlig frei des thematischen Kerns bemächtigen. Der Schwerpunkt liegt dabei in der Tonalität, in der immer neuen harmonischen Beleuchtung dieses Kerns. Die Wiederkehr der Themen umkleidet Bruckner in sämtlichen 9 Adagios mit Figurationen, welche sich als Variation in dem Sinne darstellen, wie das im Andante von Beethovens V. und VII. Sinfonie als Vorbild gegeben ist. Überhaupt scheinen diese beiden, sowie das Adagio von Beethovens IX. Sinfonie Bruckner am stärksten in der Formenbildung seiner langsamen Sätze beeinflußt zu haben. Hier ist Rhythmus und poetischer Gehalt des Ddur Seitensatzes in dem Adagio von Beethovens IX. Sinfonie mit dem zweiten Seitensatz des Adagios aus Bruckners I. und dem Seitensatz des Adagios der VII. Sinfonie zu vergleichen. Von unnachahmlicher Schönheit sind die verklärten Ausklänge seiner Adagios, formal der Coda entsprechend bringen sie auch innerlich die Lösung tragischer Konflikte, kehren von lebhafter Erregung zu ruhigster Bewegung zurück, ruhen häufig auf Orgelpunkten (II., V., VI., VIII. Sinfonie) oder doppeltem Orgelpunkt (IV. Sinfonie), bringen nach Mollsätzen den Durausklang (IV., V., VII. Sinfonie) in den sie noch überwundene Schmerzenstöne einmischen (IV., VII. Sinfonie).

Die Scherzi stellen gewissermaßen eine Verbindung Beethoven'scher Scherzi und Haydn-Mozart'scher Menuetten dar. Auf erstere weist die Ausdehnung, wie die energisch straffe, dramatische Rhythmik, auf letztere die ausgesprochene Vorliebe für Tanzweisen, nur, daß an Stelle der Menuett- die Walzerweisen treten. Wie unvermittelt diese beiden Momente nebeneinander stehen, zeigt die II. und III. Sinfonie, wo der Teil A das eigentlich „freiere" Thema bringt, Teil B, gewissermaßen als Kontrapunkt, das Walzerthema hinzufügt. In der V. Sinfonie bringt schon der Teil A beide Elemente, in beiden als Kontrapunkt zum Motiv des Hauptthemas tretend. Die mit der Zahl der Sinfonien zunehmende Länge der Scherzi zeigt hier und da im Teile A

Ansatz zu „Seitenthemen", so im Scherzo der IV. und V., oder im Teile B sogar Durchführungscharakter, am ausgesprochensten in den nicht zu rechtfertigenden Längen des Scherzo der VII. Sinfonie. Die Scherzi der VI., VIII., IX. Sinfonie entbehren des Tanzmoments völlig. Die eigentliche Stätte der Tanzweisen aber sind die Trios. Die der I., II., III., IV. Sinfonie sind ausgesprochene langsame Walzer, teils harmonisch reich ausgestaltet und in höhere Sphäre gehoben (I. Sinfonie), teils nur in den Teilen B reicher modulierend und sich im eigentlichen Thema auf das ganz Volkstümliche beschränkend. Abseits stehen die Trios der V., VI., VIII. Sinfonie, die nachdenklich elegische und schwärmerische Phantasiestücke darstellen und äußerlich durch den graden Takt, innerlich durch kapriziöse Momente (Harmonik des Trios der V. Sinfonie), Meistersinger-Nachtwächter-ges des Horns im Trio der VI. Sinfonie) an Schumanns Vorgang gemahnen. Wenn auch nicht formal, so doch inhaltlich und durch die völlige Freiheit von Tanzmomenten stehen für sich die Scherzi der VI., VIII. und IX. Sinfonie, von allen wohl am meisten in die Zukunft weisend. Auf die für die formale Gestaltung äußerst wichtige Verbindung der einzelnen Sätze durch Wiederkehr oder Verwandtschaft der Themen (III., IV., V., VI., VII., VIII. Sinfonie) kann hier nur im Vorübergehen hingewiesen werden.

Die Eigentümlichkeit Bruckners besteht in verhältnismäßig strenger Wahrung der Formen im Ganzen, seine Freiheiten liegen in der Ausgestaltung der einzelnen Teile (Harmonik, Auflösung der Thematik in Motivik). Die besten formalen Leistungen bietet er in Sonatensätzen und Scherzi, die unserem Empfinden am nächsten stehenden langsamen Sätze wirken formal weniger einheitlich. Im allgemeinen ist der Sinn für Form und Architektonik in den früheren Sinfonien stärker: am lückenlosesten decken sich formales Prinzip und Inhalt in der III. und V. Sinfonie. Die IV. steht ihnen darin nahe: es folgen die VI. und I. Sinfonie. Die formal schwächste Leistung stellt die klangschönste von allen, die VII. Sinfonie dar (mosaikartige Durchführung des ersten Satzes, Längen des Scherzo, planlose Anlage des Finale). Die drei letzten Sinfonien weisen als gemeinsames Merkmal ein gigantisches Streben nach Vertiefung des Ausdrucks, nach Steigerung der Ausdrucksmittel auf: aber in dem Maße, als die einzelnen Sätze ein Maximum an Dimensionen, Ausdrucksgewalt und harmonischen Kühnheiten darstellen, wird ihre formale Anlage im Einzelnen sowohl, als ihre Beziehung auf die Gesamtanlage des Werkes lockerer. — Was uns als Formlosigkeit bei Bruckner erscheint, beruht im Grunde auf Folgendem: wir haben im Künstler entweder eine Mannigfaltigkeit von Gefühlswerten, die das Kunstwerk als Einheit reflektiert, so aber, daß wir in dieser Einheit noch jene Mannigfaltigkeit erkennen (Schubert). Oder aber es bildet sich in der Seele des Künstlers aus der Mannigfaltigkeit bereits eine Resultante, eine vorherrschende Gefühlsrichtung, die in Anlage und Ausbau des Kunstwerks dominierend zum Ausdruck gelangt (Beethoven). Bei Bruckner erscheinen die verschiedenen Gefühlswerte unverschmolzen nebeneinander, das heroische, das religiöse, das Naturgefühl mit seinen Unterarten des Idyllischen, Pastoralen, Volkstümlichen verlaufen oft in völligem Neben- und Nacheinander, ohne daß das Kunstwerk — trotz aller Regelmäßigkeit der historisch gewordenen Form — uns dieselben zur Einheit zu gestalten vermag. Das sind Mängel nicht der angewandten, sondern der reinen Form, die jenseits der spezifischen Gestaltung schon dort einsetzt, wo die allgemeine Tätigkeit der Phantasie von der spezifischen Begabung befruchtet wird. Diese Mängel der reinen Formung fallen mithin nicht dem Musiker, sondern dem künstlerischen Menschen zur Last, an dessen Unbewußtheit schließlich auch die größte Kraft der Gestaltung, die Bruckner zweifellos besaß, zu scheitern bestimmt war.

Michel Wiedeman: Der unbesorgte Musicante

Von

Adolf Becker

Wie sehr ist sich erfreuen
der Erden gantzes Hauß!
Die schöne Lust des Mayen
lockt Dorff und Stadt hinaus.

Mein Hertz beginnt zu wallen,
wenn sich das Lufftvolk schwingt
und läst ein Lied erschallen,
daß Berg und Thal erklingt.

Die Herden gehn sich weiden.
Ihr träger Hirtenmann
hebt hoch auf grüner Heyden
ein feines Waldlied an.

Wo immer das 17. Jahrhundert in dem antiquarischen Wust zahlloser Reimereien uns Verse von solchem Klang aufzeigt, da werden wir Halt machen. Hier blitzt der Geist der besten Dichter des Jahrhunderts auf, eines Spee, eines Angelus Silesius, eines Weise. Wenn sich aber unter den elf Strophen des Gedichtes gar Verse von so hoher persönlicher Eigenart finden, wie die folgenden:

Was fleucht, was kreucht, was schwimmet,
schmeckt itz der Vorjahrskost,
ist liebevoll und glimmet — — —
nur ich klag über Frost.

so werden wir bei dem Dichter und seiner Sammlung länger verweilen.

Das Vorjahrsliedchen steht als Nummer 24 in der Handschrift Ms. Germ. 4°, 721 der Kgl. Bibliothek in Berlin. In seiner Geschichte des deutschen Liedes, Seite 153, hat Hermann Kretzschmar auf die Handschrift hingewiesen. Die Handschrift, äußerlich unscheinbar, in neuem Pappband, enthält 26 Lieder. Vielleicht ist es die Originalhandschrift des Michel Wiedeman, in dem wir eine musikalisch führende Persönlichkeit des sächsischen Bergstädtchens Freiberg zu sehen haben dürften. Vielleicht war er im ausgehenden Jahrhundert Kantor am Stadtdome mit seiner berühmten Orgel. Sicher war sein Schicksal mit Freiberg eng verknüpft. Denn als am 12. Mai 1696 Herr Rabener aus Meißen, vermutlich ein reicher Bergherr, nach Freiberg zu mehrtägigem Aufenthalt kommt, wird ihm von Wiedeman am 15. Mai eine Abendmusik gebracht, bestehend aus einem Ritornell (Vorspiel) für 2 Violinen, 2 Violen mit einem Akkordinstrument als Continuo und aus folgendem Sologesang: eine im Baßschlüssel notierte Männerstimme mittlerer Höhe mit Continuo. Nach den Worten des Panegyrikers Wiedeman „lacht die werthe Stadt und unser Musen lachen" über den Aufenthalt des reichen alten Herrn, dem Stadt und Land Freiberg auf poetische Weise ihren schuldigen Dank abstatten (vgl. Lied Nr. 23: Willkommen! großer Mann usw.) — — — Also 1696.

Auch Lied 19 „Ach wie selig ist die Stunde" bietet ähnlichen zeitlichen Anhalt. Es ist gedichtet und komponiert auf die Thronbesteigung des Kurfürsten Friedrich August II., des Starken, im Jahre 1693. Schließlich lese ich in dem schwer entzifferbaren Titel der Handschrift noch deren Geburtsjahr 1689. Der Titel selbst, soweit mir die Entzifferung möglich ist, lautet:

Michel Wiedemans historische Poetische / Gesengen schaffen sechste Monat Junius / fürstellend den unbesorgten Musicanten. — — — 1689.

In der Handschrift liegt also die (Lied-)Arbeit Michel Wiedemans von 1689 bis 1696, vielleicht auch einiger Jahre mehr, vor uns. Es dürfte sich bei allen Stücken um Originalschöpfungen handeln, mit Ausnahme der Nr. 20, die von Wiedeman als aus des Zittauer Johann Krieger musikalischer Ergötzlichkeit entlehnt gekennzeichnet ist: Christliche Eltern- und Kinderandacht a 4. Wiedeman setzt das Lied, dem Zuge der Zeit folgend, als Monodie mit beziffertem Baß an. Inhaltlich spiegelt die Sammlung die vielbegehrte Tätigkeit eines Stadtmusikanten aufs deutlichste wieder.

Gelegenheitslieder, zur Freude anderer gereimt und in Musik gesetzt, werden in verschiedenen Nummern und für wechselnde Gelegenheiten dargeboten. Zwei Festlieder haben wir bereits erwähnt. Diesen reihen sich an: Abendgruß, ein Geburtstagsständchen zu Ehren eines Patrones (7), Auf einen Namenstag (15), ein Hochzeitslied (17), ein Abendgesang auf einen hohen Gönner, Herrn Aster, in musikalischer Hinsicht ein Unikum, indem es für eine Baßstimme mit Continuo und zwei hauptsächlich in Terzen begleitende Clarinos gesetzt ist (21), schließlich ein im Texte etwas unbestimmt gehaltenes Geburtstagslied (26).

Musikalisch sind die Gelegenheitslieder die schwächsten der Handschrift. Freilich wird man auch die poetischen Vorwürfe nicht besser nennen können als Gelegenheitsreimereien mit dem Bestreben, die zu feiernde Person mit reichlich Bombast und vielen schönen Worten, aber mit wenig gutem Geschmack aus dem kleinstädtischen Alltag herauszuheben. Ihren Zweck haben sie jedoch zweifellos erreicht. Und das muß auch uns heute genügen, wenn wir es auch nicht mehr verstehen, daß in Nr. 21 Herr Asters Verdienst in der dritten Strophe mit folgenden Worten gepriesen wird:

Ihr Sterne gönnt uns euer Licht / und laßt uns unsern Zweck erreichen!
Herr Aster ist ja euresgleichen / ein Stern, dem niemals Licht gebricht.

Wie die Worte, so bewegt sich die Musik (die gespreizten Terzen der Clarinos eingeschlossen) hart an der Grenze, wo übertriebene Erhabenheit ins Lächerliche umschlägt. Der Hymnus auf Friedrich August den Starken zeichnet sich erfreulicherweise nicht gerade so sehr durch Übertriebenheit aus. Immerhin ist der Inhalt noch reichlich schmeichelhaft, oder, wenn man das nicht zugeben will, er ist ein Beweis für die große, leider unerfüllt gebliebene Meinung, die man von dem späteren Polenkönig hegte. Musikalisch schlichtem Singsang sich nähernd, ist er, der Vorlage nach zu schließen, ursprünglich für drei Stimmen (Sopran, Alt und Tenor) geplant, aber nur für eine Singstimme mit Continuo ausgeführt worden.

Wie mit den Gelegenheitsliedern, so ist Wiedeman auch mit einem Teil der Liebeslieder durchaus ein Kind des 17. Jahrhunderts. Es ist die Manier, das eigene Liebesgefühl von sich abzuwälzen und der Geliebten unter dem Namen eines verliebten Dritten die in allen schönen und unschönen Nüancen schimmernden Empfindungen des liebenden und sich quälenden Herzens darzubieten. Eigentliche Schäferei, wie sie besonders der Mitte des Jahrhunderts eignet, betreibt Wiedeman nicht. Ein gesunder innerer Kern, der ihn manchmal der schalkigen und unsanften Natur Weises verwandt zeigt, bewahrt ihn vor ungesunder Weichlichkeit. Immerhin, das überfließende Gefühl verleitet auch ihn zu Wort- und Satzformen, die eben nur das 17. Jahrhundert fertig brachte: Er sieht Angst-Cometen, weint Tränensalz, die Lippen der Geliebten sind ihm Mundrubinen, des Schätzchens schwarze Augenglut ist ihm das Schmelzwerk seiner Brust usw. Und doch! Wie stark muten inmitten dieses uns unverständlichen Wortgeklingels folgende tiefempfundenen Verse an:

Denn darff ein kühner Geist der Sternen Krafft verachten,
kann auch der Blumen Pracht ohn Erden Safft bestehn!

Mit solchen Worten ist er Bote einer neuen Zeit, ist er ein Vorläufer des kurzlebigen, unglücklichen Günther. — — Jenem manirierten Stil zähle ich folgende Nummern zu: 1. Zu Unrecht betitelt als unbesorgter Musicante. Dieser Titel bezieht sich vielmehr auf die ganze Sammlung. — 3. Die voreilige Liebe (mit Antwort der Asterie). — 4. Die schwartzen Augen. — 5. Die magnetische Schönheit. — 6. Die Gemüths Schönheit. — 18. Mein Rösgen, meine Lust (ein Liebesdialog.) — Schließlich darf auch Lied 9, Garten-Lust, ein Naturlied im selben Stil, hier aufgeführt werden.

Das eingangs zitierte Liebeslied mit schöner Naturschilderung hebt sich davon glücklich ab, auch musikalisch, indem es den Volkston wählt. Hier herrscht der allzeit wache, gesunde deutsche Geist, der uns bei Albert Perlen beschert hat wie: Annke von Tharau und: Flora, meine Freude, meiner Seelen Weide usw., derselbe Geist, dem wir in unserer Handschrift noch eine dreistrophige, volksliedmäßig gehaltene Liebesnummer verdanken (25): Schlaff in dieser kühlen Nacht, meine schönste Engelspracht usw. — Aber auch „die Liebe der Jugend" (2) durchweht ein frischer Zug, sowohl den dreiteiligen Tanzrhythmus der Melodie, wie das in jugendfröhlichem, lachendem Liebesverlangen hingeworfene Motto:

Drum lasset uns lieben und herzen und küssen,
weil uns der Frühling der Jahre noch blüht!

Die frohe Geselligkeit, der trotz aller literarischen Masken im 17. Jahrhundert ein Hauptanteil am gesellschaftlichen Leben zufällt, fehlt auch in einer Stadt wie Freiberg nicht. Zwar hatte damals die Stadt keine Universität und somit auch keine leibhaftigen Studenten. Doch wird sie infolge zeitweiliger Bevorzugung durch die sächsischen Kurfürsten und dadurch, daß sie Zentrum des sächsischen Bergbaues war, eine gute Zahl „Studierter" beherbergt haben, die es nach des Tages Arbeit zu einem Gläschen Sorgenbrecher in geselliger Runde hingezogen hat. Ihnen war denn wohl auch Michel Wiedeman mit seinen launigen Versen, mit seinen Trinkliedern und tanzlustigen Weisen ein lieber Gast.

Ganz die studentische Manier eines Clodius und Adam Krieger atmen die Lieder, die vom Trinken, Schmausen und Nichtstudieren predigen (13, 11). Echte studentische Feuchtfröhlichkeit spricht sich hier aus, die dem Freiberger Philisterzirkel alle Ehre macht. Da wird auch die Martinsgans mit aller ihr aus Zechermund gebührenden Ehrfurcht umständlich gefeiert (10). Da wird in der „Reiselust" (8) auf Grund reicher Erfahrungen das Reisen und Wandern in der Welt empfohlen. „Wer sich in der Welt will adeln, darff das Reisen gar nicht tadeln" wird im Refrain eindringlich versichert. Da findet sich, stellenweise an Adam Kriegers Weinlieder und sonstige lustige Nummern erinnernd ein Lied, das ein deutsches Auge in unserer heutigen, feindereichen Zeit verweilen macht. Mitten aus dem fremdländischen Kulturzwang mit seiner „bangrotierten Freundschafft" und dem nationalen Unglück, das sie bringt, ertönt hier eine Stimme in echt deutscher „Aufrichtigkeit": „Aber die deutschen und treuen Gemüter folgen den Sonnen der Tugenden nach, scheuen kein stürmendes Unfalls Gewitter, keine Gefahr und kein Ungemach. Wenn uns die Neider mit Pfeilen beblitzen, kan man bey ihnen in Sicherheit sitzen". — Trefflich ist die musikalische Charakteristik den Versen auch äußerlich angepaßt: Trochäen — gerader Takt, Daktylen — ungerader Takt, das Ganze tuschartig mit jubelndem Hopheisa schließend.

In solchem Kreise darf nun auch ein echtes, rechtes „Soldatenlob" nicht fehlen (14). Hier wird die Fröhlichkeit recht laut, und besonders vorgeschriebene Pauken müssen das kecke, soldatische Pirrheisa unterstreichen und stützen. Gern begrüßen wir am bergstädtischen Stammtisch das Bergmannslied: Ihr Steiger, ihr Heuer, ihr Schlegelgesellen (16). Obwohl ebenfalls keck und geschickt in der Faktur, finde ich es doch nicht von der gleichen Natürlichkeit wie andere bessere Nummern. Als fröhliches Tanz- und Zechlied hat es indes seinen Zweck zweifellos erfüllt.

Das geistliche Lied ist nicht vertreten, es sei denn in Johann Kriegers Beitrag und einem Lob der Demut (22), einem vielleicht der Gelegenheitspoesie zufallenden, textlich wie musikalisch eng geschraubten Produkte, das kaum der wahren Natur Wiedemans entsprungen ist. Denn diese offenbart sich hell und freudig nur da, wo es zu trinken und zu schmausen, wo es mutig und offen zu sein und zu — lieben gilt.

Es bleibt uns übrig, auf die musikalische Einkleidung der Lieder kurz einzugehen. Kretzschmar nennt sie Orchesterlieder. Das ist nur bedingt richtig. Die gesungenen Teile sind durchaus nur mit Continuo gesetzt und einzig die Nummer 21 führt zwei Clarinos ein. Anders verhält es sich mit den Vor- und Nachspielen. Diese können in einigen Nummern vom Akkordinstrument allein ausgeführt werden, in anderen Nummern können zu dem Akkordinstrument noch ein oder mehrere Saiteninstrumente hinzutreten.

Ganz ohne Vor- und Nachspiel sind Nr.: 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26.

Mit Vor- und Nachspiel: 1 bis 9, d. h. die Lieder im manierierten Stil.

Nur Vorspiel: 23 (Abendmusik).

Nur Nachspiel: 14 (Soldatenlob), 16 (Berglied).

Für die orchestralen Vor- und Nachspiele haben folgende Gesichtspunkte zu gelten: Akkordinstrumente spielen allein, allenfalls unter Hinzutritt einer Violine 1 bis 9. — 2 Violinen, 2 Violen und Akkordinstrument erfordern 14, 16, 23.

Im Gesangsteil sind einstimmig: 1 bis 9, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 25 (manirierte Lieder und Volkslieder). — Zweistimmig: 10, 11, 12, 13, 14 (Gesellschaftslieder), 17 (mit fünfstimmigem Refrain), 22, 26. (Gelegenheitslieder). — Dreistimmig: 15.

Volksinstrumente in Zeichnungen und Holzschnitten von Hans Holbein und Urs Graf

Von

Eduard Bernoulli

In einem prachtvoll ausgestatteten und sorgsam in allen Einzelheiten abgewogenen Werke über: „Die Gemälde und Zeichnungen von Mathias Grünewald", Straßburg 1911, Verlag von Heinrich, hat der Kunsthistoriker Alfred Schmid auch die musikhistorische Detailforschung auf dem Gebiete der Geschichte der Instrumente ausdrücklich anerkannt. Und zwar mit folgenden Worten (S. 162 des Textbandes): „Im Jahre 1511 aber, als Grünewald am Isenheimer Altar arbeitete, erschien in Basel ein Lehrbuch der Musik von Seb. Virdung mit Illustrationen von Urs Graf, das eine der wichtigsten Quellen für unsere Kenntnisse der damaligen Instrumente bildet." Veranlaßt wurde Schmid zu diesem Seitenblick durch das eben erwähnte große Altarwerk in Colmar, weil hier bei einer eigenartigen Marienverherrlichung im Zusammenhang mit der Geburt Christi ein „Engelorchester" mitwirkt. Freilich besteht es nur aus drei verschieden große Geigen spielenden Musikengeln, aber die Form ihrer Instrumente (in der Mappe von Lichtdrucktafeln zu finden auf Blatt 19/20 und 22) ist es ja eben, was zu Vergleichen mit theoretischen zeitgenössischen Drucken und anderen Künstlerwerken reizte. So hat Schmid nicht nur (S. 162) die Schnecke der zweiten Geige in Konturzeichnung wiedergegeben, sondern (S. 163) ebenso: 1. Die Lirageige (a) und Klein- resp. Großgeigen (b) nach Virdung, 2. Die Baßgeige von Grünewald um 1510, 3. Gerle 1532 und 4. Rafaels Viole Apollos auf dem Parnaßbild.

Von anderen oberdeutschen Meistern neben Grünewald kommen nun aber bekanntlich nicht nur Tafelgemälde in Betracht, sondern mindestens so ergiebig ist eine Rundschau unter den Entwürfen, Feder- und Tuschzeichnungen, Holzschnitten der Künstler des 16. Jahrhunderts.

Wie Grünewalds Werk wird auch dasjenige Hans Holbeins d. J. in prachtvollen Reproduktionen neuerdings weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Paul Ganz gibt (im Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, E. V.) heraus: „Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngern". Der Verlag von Julius Bard in Berlin hat von 50 Lieferungen bisher 21 erscheinen lassen. Und als Vorläufer zu dessen monumentalem monographischen Bilderatlas bereits 1908 „Handzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngern" in Auswahl hrsg. von Paul Ganz.

In beiden Publikationen finden sich einige recht originelle Dokumente für unser Thema. Es soll gleich darauf etwas genauer hingewiesen werden. Zunächst aber ist aus chronologischen Gründen einer Silberstiftzeichnung von Hans Holbein d. Ä. (1473/4—1524) Erwähnung zu tun.

In seinem „englischen Skizzenbuch" figuriert auf einem und demselben Blättchen ein Gockelhahn und die doppelte Wiedergabe einer 3-saitigen Posche-Geige. Sie ist von Holbein in Decken- und in Seitenansicht aufgenommen und erinnert stark an die „clein Geigen" bei Virdung (auf Fol. B III) und bei Agricola (S. 110 und 111 der Neuausgabe) über dem Trumscheit. Nur ist der Corpus länger gestreckt, das Griffbrett gerade abgeschnitten, die c-förmigen Schallöcher sitzen rechts und links vom Saitenhalter. Auch der Bogen zeigt eine schlanke Gestalt. Der Steg

scheint auf der Deckenansicht angedeutet, auf der Seitenansicht fehlt er dagegen vollständig. Immerhin: Holbein hat ganz offenbar ein ihm vorliegendes Originalinstrument sorgsam kopiert.

Der jüngere Holbein nun bringt, wie viele seiner Zeitgenossen, die Kombination zweier anderer, primitiver Instrumente da und dort als eine durchaus obligate: die hohe zylinderförmige Trommel zusammen mit Lang- oder Querflöte. Daß Trommler und Pfeifer (oft mit der Querpfeife, d. h. der sog. Schweizerpfeife) bei Landsknechtszenen vielfach auftreten, bedarf kaum einer Erwähnung.

Allein die Handhabung beider Instrumente durch ein und dieselbe Person wird zunächst als künstlerische Freiheit im Sinne der bildlichen Vereinfachung gedeutet werden, ist aber vielleicht doch mehr als das. Bei dem sicher eintönigen Rhythmus des Trommelschlags und den simplen Melodielinien mancher Straßenmusik mochte oftmals die Einhändigkeit genügen, und eine weitere Tatsache kann zur Analogie vielleicht mit herangezogen werden.

Noch im vergangenen Jahrhundert zeigte sich gelegentlich auf Jahrmärkten ein sog. „Flötenköbi": er blies einen Dudelsack, trug auf dem Kopf einen kleinen Schellenbaum, auf dem Rücken aber eine große Trommel, die er mit einem Pedalmechanismus traktierte.

Doch zur Sache. Eine Tuschzeichnung Holbeins zu einer Schnitzleiste (gedacht als Pilasterfüllung) zeigt in Weinranken herumkletternde Bären. Dazwischen hockt, als „Bärenführer", ein Bajazzo, der in der Linken die Langflöte hält, mit der Rechten aber die Trommel mit einem Schlägel rührt $= IX_9$. Dieselbe Manipulation, nur mit Vertauschung der Handgriffe, bemerken wir auf einer Tuschzeichnung zu einer Dolchscheide, wo dem Fahnenträger-Landsknecht vom Tod in dieser Weise aufgespielt wird $= XX_4$.

Der Entwurf zu einer zweiten Schnitzleiste übrigens, unter der genannten, schildert eine Hasenjagd, und ein den Hund an der Leine führender Jäger stößt in ein leicht gekrümmtes Hifthorn. Man erinnert sich an die Form des Rohres, wie sie bei romanischen Skulpturen des früheren Mittelalters zu sehen ist.

Aus dem Bereich der Kleinkunst hinaus führen uns folgende Entwürfe Holbeins:

1. zu einem Wandgemälde aus der Zeit, in der H. die Dekoration für das Schloß Whitehall schuf. Hier handelt es sich um eine Feder- und Tuschzeichnung: Turmbläser bei Nacht, vor hell erleuchteter Turmmauer hinter einer Balustrade $= XV_1$.

2. zu einer Festdekoration für den Stahlhof zu London. Das Original dieser getuschten, leicht kolorierten Federzeichnung auf bräunlichem Papier befindet sich im Besitze des Berliner Kgl. Kupferstichkabinetts.

Dargestellt ist Apoll inmitten der neun Musen. Das göttliche Oberhaupt des Vokal- und Instrumentalchors greift in eine Minnesängerharfe. Links von seinem Thronsessel sind die Sängerinnen und Violaspielerinnen postiert, rechts erscheinen vier weitere Musen mit Laute, mit Triangel, eigenartigerweise auch wieder mit Trommel und Langflöte, endlich gar (im oberen Hintergrund) mit einem Platerspiel $= II_1$ und Nr. 30. Daß aber Holbein den Gebrauch dieser primitiven Dudelsackart auch im realen Volksleben muß beobachtet haben, dafür spricht.

3. sein Entwurf zur Fassade des Hauses „zum Tanz" an der Eisengasse in Basel. Auch das Original dieser kolorierten Federzeichnung mit ausgesparten Lichtern auf weißem Papier bildet als Nr. 304 ein Wertstück des Berliner Kgl. Kupferstichkabinetts. Eine alte Kopie in gleicher Größe und Ausführung mit Monogramm H und dem Datum 1520 ist in der Basler Sammlung der Handzeichnungen aufbewahrt, und zu Nr. 352 der Basler Gemäldesammlung bemerkt deren Katalog (Seite 77, 78): Das Haus sei ehemals im Besitz eines Goldschmieds gewesen (es existiert längst nicht mehr). Die Fassade sei „nach den erhalten gebliebenen Entwürfen kopiert von H. E. von Berlepsch 1878".

Der Name des Hauses wird illustriert durch einen bäuerlichen Hochzeitsreigen, der in wilder Lustigkeit nach rechtshin am Beschauer vorübertollt.

Links lehnen zwei Musikanten an einem behauenen Quaderstein. Der eine bläst den Dudelsack, der andere schnarrt der Kette von Tänzern mit einem Platerspiel entgegen $= I_6$.

Obschon der Hauptsache nach in dieser Skizze unser Augenmerk auf die Volksinstrumente gerichtet sein soll, darf doch gewiß auch noch eine weitere Federzeichnung Holbeins hier mit angeführt werden, weil man bei ihrer bloßen Nennung sicher nicht ohne weiteres an die Dar-

stellung irgendeines Instrumentes dächte. In großem Format gibt dieser Entwurf ein Bild der Familie des englischen Kanzlers Thomas Morus. Allen Figuren sind vom Besteller Namen und Alter der einzelnen Familienmitglieder beigeschrieben. Aber auch andere Akzidentien sind mit derselben verblaßten Tinte eingeritzt.

So in den Gewandfalten der „Alicia Thomae Mori uxor Anno 57" eine Meerkatze, die an einer Kette befestigt ist. An der Wand links oben taucht plötzlich ein reich profiliertes Saiteninstrument, leicht angedeutet, auf, ähnlich demjenigen im Entwurf zum Stahlhof.

Darüber aber liest man in robusteren Schriftzügen die deutschen Worte: „klafikordi vnd ander seyte spill vf den . . . ." (?) VII_6 und Nr. 23. Daß hiermit das Clavichordium ausdrücklich hervorgehoben wird, ist ein sprechender Beweis für die bekannte Tatsache der Beliebtheit des Virginalspiels in den feinen englischen Gesellschaftskreisen. Denn offenbar hat der Künstler selbst im Hinblick auf die spätere Ausführung des Gemäldes die Notiz für sich gemacht, wie er auch auf anderen Zeichnungen, nämlich solchen zu Porträts gelegentlich zur Unterstützung des Gedächtnisses ähnliche Vermerke anbringt. So notiert er auf der Vorzeichnung zum Bildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer die Farben für die einzelnen Gewandpartien = VII_1.

Und auf einer Studie in Kreidezeichnung zum Bildnis des Edward Clinton (in Windsor Castle) die Stoffbezeichnungen: „Salch" und „dofat" (Taffet) = X_8.

Der Maler Holbein ist aber ja nicht nur als Porträtist allbekannt, sondern fast noch mehr durch seine aus dem Geiste der Zeit geborenen Totentanzfresken.

Auch eine Holzschnittfolge dieser von grausigem Humor erfüllten Figurengruppen existiert von ihm, und sie hat sich naturgemäß unversehrt vollständig erhalten.

Da stoßen wir denn auf eine ganze Reihe von Volksinstrumenten. Gleich der eröffnende Holzschnitt: „Gebeyn aller Menschen" zeigt ein kleines Orchester. Von Skeletten werden Trompeten geblasen, zwei Kesselpauken geschlagen, und als drittes vollständig sichtbares Instrument erscheint die Bauernleier. Die Herzogin schreckt der Knochenmann als Violenspieler jäh vom Lager auf. Besonders charakteristisch ist der Holzschnitt, wie der Tod mit der Strohfiedel, d. h. dem Xylophon, vor dem „Altweyb" herrennt. Das dürre Klappern des Gebeins ist in moderner Zeit von Liszt in der Danse macabre ähnlich angedeutet worden (col legno).

Den zitternden „Altmann" begleitet der Tod, indem er in die leicht schwirrenden Saiten eines Hackbrettes greift. Und endlich der „Krämer", der seine Hutte mühsam über die Straße schleppt, hört hinter sich den schnarrenden Ton eines Trumscheits, dieses Instrumentes der Fahrenden, während er von einem Kollegen des unheimlichen Spielmanns unsanft am Ärmel gezupft wird.

Nicht der tragische Humor des überragenden Meisters Holbein, sondern eine oft satirisch gefärbte oder derb ausgelassene Laune spricht aus den graphischen Schöpfungen des zu Beginn genannten flotten Zeichners Urs Graf, eines Solothurners (ca. 1485—1528).

Da offenbar der Holzschnitt eines Lautenspielers mit seinem Künstlermonogramm auf der Rückseite der Orgeltabulatur in Virdungs „Musica getutscht" Alfred Schmid veranlaßte, in Urs Graf den Zeichner sämtlicher Musikinstrumente zu erblicken und diese Annahme vieles für sich hat, mögen auch von ihm einige Federzeichnungen hier angeführt werden. Sicher ist ja das Basler Kupferstichkabinett der eigentliche Fundort für die Erzeugnisse seiner Kunst.

Eine schöne weibliche Aktfigur, auf roten Grund gezeichnet, spielt auf der Fiedel, von der allerdings nichts weiter, als die Konturen gegeben sind = U_8 24.

Beträchtlich mehr ins Einzelne geht aber die Darstellung der „Groß-Geigen" auf einem ziemlich lasziven Blatt, wo augenscheinlich ein alter verliebter Geck vom Schlage des Ochs von Lerchenau verhöhnt wird = U 10. 108.

Erfreulicher anzuschauen ist sodann eine schreitende Fantasiegestalt, mit zwei langen aufrecht stehenden Hörnern begabt. Sie bläst eine schön geschwungene, aus einem Blätterkelch herauswachsende Tuba = U 9. 43.

Daß beim Kampf des kleinen (aber bereits gekrönten) David gegen den schwer gewappneten Riesen Goliath eine Minnesängerharfe am Boden liegt, versteht sich fast von selbst = U 4. 84.

In die volle Wirklichkeit seiner Zeit aber greift Urs Graf mit den bekannten Landsknechtstypen und -gruppen, die ihn besonders berühmt haben werden lassen.

Eine Zeichnung mit Silberstift in grundiertes Papier, wo nur Umrißlinien alles Dargestellten doch höchst lebendig wirken, ist von besonderem musikalisch-folkloristischem Interesse, zudem eine echte und gerechte Landsknechtsszene.

An einem runden Tisch rechts und an einem geraden links sitzen je eine Gruppe von Trinkern, zwischen den kriegerischen Gesellen natürlich auch eine Frau. Ein kleines Trommelkonzert findet soeben statt, unterstützt von der obligaten Querpfeife. Das spielt sich auf der rechten Seite ab, wo einer der Kneipenden andächtig zum Pfeifer emporlauscht. Nach der linken Seite hin humpelt zur zweiten Gruppe ein stelzfüßiger Bettler und er wird in seinem unmißverständlichen Gesuch unterstützt von einem an der Drehleier kurbelnden Leidensgenossen.

Daß die Bauernleier schon im Mittelalter, obwohl nicht ausschließlich, das Instrument der Bettler und Blinden war, hat Coussemaker durch literarische, zeitgenössische Aussagen belegt. Als Instrument der Fahrenden taucht sie aber nicht nur an dem romanischen Kapitäl von St. Georges de Bocherville auf, das der französische Gelehrte näher schildert, sondern auch in den ebenfalls romanischen Skulpturen im Paradies des Domes von Münster in Westfalen und in den gotischen Chorstuhlschnitzereien des Basler Münsters. Die Reihe der bildlichen Darstellungen geht auch im 16. Jahrhundert chronologisch sozusagen ununterbrochen weiter, nur sind es jetzt eben Maler, welche die Aufmerksamkeit immer wieder auf das primitive Instrument lenken.

Außer Urs Graf wäre im 16. Jahrhundert auch noch der schweizerische, in Nürnberg wirkende Holzschneider Jost Amman zu erwähnen. Sein „Kunstbüchlin", gedruckt 1599, enthält verschiedene Figuren mit mancherlei Instrumenten und unter anderm als freistehende Schildhalter in einem Wappenentwurf links und rechts neben der Helmzier einen Querpfeifer, sowie eine Drehleierspielerin: beide in Bauerntracht.

Endlich sei ein schweizerischer Zeitgenosse des Michael Prätorius nicht vergessen, der Zürcher Glasmaler Josias Murer (Maurer), 1564—1630 lebend, seit 1613 Mitglied des Rats, 1614 Amtmann im Kappelerhof in Zürich. Ein hübsch komponierter Scheibenweiß von 1607, schwarze Federzeichnung mit Braun laviert auf weißem Papier, schildert ein vergnügliches Zunftmahl. Im Festsaal gewahren wir Violaspieler und Flötisten, außerhalb des Bildrahmens unten links von den seitlich das Ganze einfassenden Säulen aber einen Dudelsackpfeifer und eine Viellenspielerin.

Der Geist des Zeitalters der großen realistischen Niederländermaler kündigt sich in dieser Skizze an.

Aus einer Anekdotensammlung Ludwig Tiecks

Von

Johannes Bolte

Ein paar anspruchslose Geschichtchen aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen sind es, die aus einer bisher nirgends erwähnten Handschrift des Berliner Romantikers Ludwig Tieck[1] dem verehrten Jubilar vorgelegt werden sollen. Schon als Schüler verkehrte der junge, 1773 geborene Dichter eifrig in dem gastfreien Hause des vielseitig gebildeten Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt. Was er hier und in andern Berliner Kreisen und während seiner Universitätsjahre in Halle, Göttingen und Hamburg an charakteristischen Zügen aus dem Leben bekannter Männer vernahm, zeichnete er auf losen Oktavblättern, zunächst ohne die Absicht einer Veröffentlichung zu hegen, auf. Die Niederschrift fällt vermutlich in die Zeit der Verbindung Tiecks mit dem betriebsamen Verleger Friedrich Nicolai, der selber einige Hefte Anekdoten von Friedrich II. (1788—92) herausgegeben hatte, und seiner Arbeit an den Straußfedern 1795—98.

Die Lebenskreise, in die uns Tieck führt, sind neben militärischen Originalen der voraufgehenden Generation, den knorrigen und barschen Generalen des großen Königs Renzel, Ramin, Meier, Tauenzien, besonders die Musiker- und Theaterwelt, sodann Gelehrte und Literatur. Wir hören allerlei von Quanz, Kirnberger, Philipp Emanuel Bach, Franz und Georg Benda, Steibelt, der Sängerin Mara, dem Tenoristen Grassi u. a., auch von satirisch geschilderten Schmierenaufführungen, von Chladni, dem Erfinder der Klangfiguren, und dem Kupferstecher Chodowiecki. Aus der literarischen Welt treten Lessing und der Hauptpastor Goeze, Lavater und Basedow, der Berliner Professor Engel auf, auch ein Epigramm Goethes auf den Genieapostel Kaufmann wird erwähnt. Wenn uns heut manche dieser Anekdoten recht harmlos erscheinen, so mag dies zugleich als ein Beweis ihrer Echtheit angesehen werden.

---

[1] Der lustige Erzähler guter Gesellschaft, Erstes Hundert lustiger Geschichten und Anekdoten (Berlin, Königliche Bibliothek. Tiecks Nachlaß 9).

76. Gerächter Tadel.

Der berühmte Flötenist Quanz (1697—1773) war sehr stolz und konnte keinen Tadel vertragen. Als daher sein bescheidener Vetter, der Kriegsrat Sydow, auch ein Flötenbläser, sich einst einen kleinen Tadel über ein soeben von Quanz vorgetragenes Flötenkonzert erlaubt, sagt dieser ganz pathetisch zu den Umstehenden: „Das ist wahr. Der Kriegsrat Sydow spricht wenig, was er aber spricht, das ist auch von Herzen dumm."

79. Künstlerrache.

Quanz hatte unter anderen strengen Lehren auch die Lehre vorgetragen, ein echtes Duett müsse so beschaffen sein, daß durchaus kein guter Baß dazu zu machen wäre. Bald darauf wurden Duetts von Quanz bekannt, die keineswegs jene strenge Theorie erfüllten. Kirnberger (1721—1783), der sich von Quanz verfolgt und verachtet glaubte, wollte ihm jene Inkonsequenz recht scharf in die Ohren reiben. Als er daher einst erfuhr, Quanz würde den nächsten Sonntag zum Abendmahl gehen, ging er in dieselbe Kirche, und als der Organist vor dem Gesange zum Abendmahl präludieren sollte, bat ihn Kirnberger, ihm den Platz zu überlassen, und spielte ein Quanzisches Duett mit sehr wohl hinzugefügtem Basse. Ob die Kraft des Abendmahls diesen Teufel überwunden und ausgetrieben, ist wohl eine Frage.

67. Der sprechende Löwe.

Von der Familie des vortrefflichen Franz Benda (1709—1786) wurden in der Zeit, da die Musik in Berlin und Potsdam die schönsten, angenehmsten Blüten aller Art trug, auch wohl bisweilen kleine Singspiele aufgeführt. Einst ward so auch eine Aufführung von Hassens trefflicher Oper Piramo e Tisbe (1769) veranstaltet, und ein treuer Hausdiener ward zu der Rolle des Löwen von einem Sohne aus dem Hause zugestutzt. Als jener nun seine Szene mit dem verlornen Schleier der Tisbe gut genug abgespielt hatte und nach der Kulisse zurückkehrte, richtete er sich, ehe er völlig abging, auf seine natürlichen zwei Beine gegen das Orchester in die Höhe und rief seinem Lehrer, der im Orchester saß, laut zu: „Nu, Herr Benda, hab ich's so recht gemacht?"

171. Zarter Kern in rauher Schale.

Georg Benda (1721—1795), der ein gefühlvoller Mann von origineller Außerung war, sah einst auf der Reise in einem westfälischen kleinen Wirtshause einen sehr mageren Hund, der kaum in der Haut zusammenhing, und sagte zu der fast ebenso mageren Wirtin: „Warum ist der Hund denn so entsetzlich mager?" — „Er frißt nichts." — „Warum frißt er denn nichts?" — „Wir geben ihm nichts." — Warum gebt ihr ihm denn aber nichts?" — „Wir haben nichts." Darauf greift Benda eilig in die Tasche, gibt der Wirtin eine Handvoll Silbergeld und ruft ihr mit abgewandtem Gesicht zu: „Da! Gebt dem Hunde zu fressen und freßt selbst mit!"[1]

34. Gefährliche Deklinierung.

Madame Mara ließ sich in Paris (1782—84) im Concert spirituel mit einer großen Arie hören, die von einem obligaten Violoncell begleitet wurde, welches ihr Mann mit vieler Virtuosität spielte. Indes rief man nur immer „Brava, Brava!" Hierüber entrüstet schalt Mara hinterher in seiner gewöhnlichen Impertinenz ganz laut über das unwissende Publikum, das nicht einmal wisse, wo bravo und bravi (wenn mehrere sich zugleich hören ließen) hingehöre. Ein lustiger Franzose bestrafte ihn aber im nächsten Konzert, als beide sich wieder vereinigt hören ließen, böse genug, indem er mehrmalen laut rief: „Brava Mara, bravo Maraud" (welches ein französisches Schimpfwort ist).

32. Künstlerökonomie.

Als ein Freund zu Mozart sein Befremden bezeigt, daß er in Wien eben ein so schönes, teures Logis bewohne, sagt dieser: „Wohlfeiler kann ich unmöglich wohnen. Schon zwei Jahre wohn' ich hier und habe noch keinen Kreuzer bezahlt."

---

[1] Ähnlich auch im Vade Mecum für lustige Leute 9,67 nr. 100 (1783).

104. Kapellmeister oder Trommelschläger?

Der berühmte Klavierspieler Steibelt (1765—1823) hatte eine sehr unruhige, lustige Jugend. Ebenso ausgelassen in seinem Leben als talentvoll in seiner Kunst, waren ihm schon manche lustige und tolle Streiche gut hingegangen, als er eine kleine Lustreise in Gesellschaft eines königlichen Pagen von Berlin nach Stettin machte. Da sich die jungen Herrn dort auch bei einer Prinzessin präsentierten, die genau beobachtet wurde, so kamen ihre lustigen Reisestreiche bis zu den Ohren Friedrichs, der den Befehl gab, beide bei ihrer Rückkehr am Tore zu arretieren, den Pagen als Junker an ein Infanterieregiment, den Musiker aber an das Artilleriekorps zum Trommelschläger abzuliefern. Sie kamen an und wurden zu ihrer neuen Bestimmung abgeführt. Steibelt wurde sogleich eingekleidet und bei einem alten Unteroffizier einquartiert. Dieser ließ ihn die erste Zeit nicht aus den Augen. Eines Abends, als sich beide allein zu Hause befinden, weiß der listige neue Trommelschläger den guten Alten aber so breit zu schlagen, daß er sich bewegen läßt, zu Steibelts Vater zu gehen, um dem armen Arrestanten ein Klavier zu verschaffen. Er schließt diesen ein und geht ab. Kaum ist er fort, so weiß jener auch aus den morschen Fenstern zu entspringen, läuft nach der Wohnung eines seiner treuen Lustgesellen, wirft den militärischen Anzug unter die Brücke einer Gosse, erscheint bei seinem Freunde im Hemde und weiß ihm um so leichter eine lustig ausgesonnene Geschichte von Schlägerei und Räuberei in einem schlechten Hause glaubwürdig zu machen. Der Freund leiht ihm Weste und Überrock zum Nachhausegehn, er aber so schnell als möglich zum Frankfurter Tor hinaus, aus welchem eben der schlesische Postwagen abfährt. Er schlüpft glücklich durch, hängt sich hinten an, wird von den Postillons oft hinabgejagt, weil er kein Trinkgeld zu bieten hat, kommt damit indes doch glücklich bis Frankfurt an der Oder. Hier besucht er einen nahen Verwandten, erzählt ihm eine erdachte Geschichte von einer Reise nach Breslau, wo er nun anfangen solle sein Brot mit seiner Kunst selbst zu verdienen. Auf die Frage, ob der Vater ihn auch hinlänglich mit Reisegeld versehen habe, wird mit Achselzucken ein Wort von des Vaters guter Ökonomie hingeworfen, und der gute wohlhabende Bürger legt freigebig zehn Taler zu dem Reisegelde des Vaters, zu einer Reise, von welcher der Vater nichts wußte und zu der er noch weniger Geld hergegeben haben würde.

Nun kann der lustige Reisende ohne viel Mühe mit Trinkgeldern an die Postillons durch ganz Schlesien kommen und sieht endlich sich schon glücklich in der letzten Grenzstadt. Da muß zu seinem Unglück aber ein junger aufmerksamer Offizier die Wache haben, der ihn genauer beachtet und befragt, als bisher geschehen. Es ergibt sich bald, daß der Reisende keinen Paß hat, auch über seine Person und Reise gar keine rechte Auskunft zu geben weiß, genug, der Herr Leutnant sagt zu ihm: „Du bist ein lustiger Zeisig. Bleib du nur hier! Uns fehlt eben ein Trommelschläger, das kannst du bald lernen." So muß er in die Wache spazieren, wird in den nächsten Tagen eingekleidet und muß wieder trommeln.

Eines Tages ist er mit dem Sohne des Kommandeurs vom Regiment auf der Wache, und da dieser sich mit ihm in ein Gespräch einläßt, klagt er ihm, daß er auf keine Weise zu einem Klavier gelangen könne, um seine Fertigkeit auf demselben weiter fortzuüben. „Was? Du spielst Klavier?" sagt der Leutnant. „Warum hast du das nicht längst gesagt? Meine Schwestern spielen auch, und wenn sie von dir etwas lernen können, wird dich mein Vater gern vom Dienst freimachen und als Ordonnanz ins Haus nehmen." Wie verheißen, so geschehen. Nachdem er nun mehrere Wochen oder Monate so im Hause des Herrn Obersten zugebracht, die gnädigen Fräuleins im Klavier unterrichtet und bei Tische aufgewartet hat und einen Nachmittag die Tischmesser auf den Stufen der Treppe putzt, geht der Bediente des Obersten mit einem schweren Korbe voll Bierbouteillen bei ihm vorüber, fluchend, daß nun die Sommerwirtschaft wieder losgehe und er täglich mit dem Korbe werde nach dem Garten hinauslaufen müssen. „Wo liegt der Garten?" fragt unser messerputzender Virtuose eifrig. „Draußen vor dem mährischen Tore." Das fährt ihm wie ein erleuchtender Blitzstrahl durch den Kopf, und indem er diesen nachsinnend in die Höhe richtet, sieht er des Obersten Mantel über das Geländer der Treppe hängen. Er schnell hinauf, den Mantel über den Arm gehangen und dem Bedienten in der Ferne nachgeschlichen. Sobald dieser zum Tor hinaus ist, verdoppelt er seine Schritte, wird aber unterm Schlagbaum von der Schildwache angehalten und befragt, wohin. „Siehst du denn nicht," erwidert

er mit aller Ruhe, „daß ich den Mantel des Obersten für den Abend hinaustrage? Johann hat ihn vergessen, hat auch an dem schweren Korbe genug zu tragen." Die Schildwache läßt ihn glücklich durch, und kaum ist er ihr aus den Augen, so lenkt er rechts um, wirft den Mantel unter die nächste Brücke und kommt so glücklich über die Grenze.

Das erste, was ihm auf mährischem Boden begegnet, ist eine reisende Komödiantenbande. Er wendet sich an den Herrn Prinzipal, ob er nicht eines Kapellmeisters bedürfe. — „Was? Kapellmeister! Einen Trommelschläger hab ich nötig, der unser Spiel in den Dörfern austrommelt und ausruft. Wenn der Herr dazu Geschick und Lust hat, soll er mir willkommen sein." Er sieht wohl, daß er einmal zum Trommelschlagen verdammt ist, und da den hungrigen Magen auch nach dem Trommelschlägerbrot schon verlangt, ergreift er gelassen die Trommel und schlägt zum Erstaunen der ganzen Bande den doppelten Wirbel gerade wie ein preußischer Trommelschläger. Daß er dies wirklich sei, behielt der Herr Kapellmeisterkandidat wohl für sich.

So trommelte und rief er seine lustige Bande mehrere Wochen aus, bis er einen Morgen auf den ansehnlichen Hof eines mährischen Kavaliers kommt, der eben auf seinem Sofa am Podagra liegt, und nicht verstehen kann, was die lustige Stimme auf dem Hofe alles verkündet. Er hieß den Burschen hereinrufen. Kaum tritt dieser in das Zimmer, so wird er ein schönes offnes Fortepiano gegenüber der Türe gewahr, wirft seine Trommel rechts auf den Boden, läßt den kranken Herrn links liegen, läuft ans Instrument und greift mit allen Fingern drein, phantasiert, spielt ein Presto mit großer Fertigkeit, daß dem kranken Herrn Fragen und Hören vergeht, bis er ihn dann endlich durch unablässiges Zurufen zum Schweigen bringt. Dann erfährt er von ihm seine tragikomische Geschichte. Der freimütige, wohlgebildete junge Mann gefällt ihm, und er sagt endlich zu ihm: „Weißt du was? Nimm deine Trommel, wirf sie zum Fenster hinaus, laß das Volk laufen und bleib bei mir! Du sollst mein Kapellmeister werden. Zum Winter nehme ich dich mit nach Wien, da sollst du ein ganzer Kerl werden und der Welt noch viel Freude machen." Der Graf und Steibelt, beide haben Wort gehalten.

101. Der geheimste Geheimerat.

Ein einfältiger Mann aus Berlin ließ sich bereden, wenn er den König Friedrich II. mit einem Gesuch um den Geheimenratstitel nur einmal persönlich überraschen könnte, würde ihm solcher nicht abgeschlagen werden. Er traf also einst in Potsdam den König persönlich an, als dieser eben für sich promenierte, und bat um den Geheimenratstitel. Der König sah ihn mit großen Augen sehr ernsthaft an und frug: „Kann Er auch schweigen?" — „O", erwiderte jener, „was mir Ew. Majestät auch gnädigst anvertrauen wollen, kein Mensch in der ganzen weiten Welt soll etwas davon erfahren". — „Nun, so ernenn ich Ihn denn hiermit zum Titular-Geheimenrat. Wenn es aber ein Mensch erfährt, so soll Ihn der Teufel holen."

Ein Concerto grosso von 1619

Von

Alfred Einstein

Die venezianische Orchestersonate vom Anfang des 17. Jahrhunderts schloß äußerlich bereits alle Bestandteile und Mittel in sich, die den Aufbau eines Concerto grosso bedingen. Sie kannte das Ritornell, das in vollstimmigen Stücken das Wechselspiel der einzelnen Klanggruppen eröffnet und abschließt, oder, bei bescheidener Besetzung, durch homophone Bildung meist im Tripeltakt zu kanzonenartigen Teilstücken in Gegensatz tritt, aber sie kannte auch, hauptsächlich in der Form figurativen Wechselspiels der Oberstimmen zweier Klanggruppen, das virtuose Hervortreten einzelner Instrumente aus der übrigen Klangmasse.

In einem einzigen uns erhaltenen Falle haben sich diese Elemente in der Tat zu der Form eines primitiven Concerto grosso zusammengefügt. Es ist das ein *Sinfonia* betiteltes achtstimmiges Stück von Francesco Spongia detto Usper[1]), das sich in den *„Compositioni armoniche"* op. 3 (Venedig, Magni 1619) dieses venezianischen Organisten, Schülers von Giovanni Gabrieli, findet. Das merkwürdige Instrumentalstück gründet sich in der Hauptsache auf den Klang der Streicher: gegen zwei Violinen, Altviola, zwei Tenorviolen und Baßviola ist lediglich eine Flöte *(Flautino)* und eine Laute oder ein Chitarrone ausgespielt, die Baßviole und das Zupfinstrument gehen stets mit dem Basso Continuo.

Das Werk prägt nun den Gegensatz des Tutti-Ritornells zu einem Concertino in ganz reiner Weise aus. Das klargegliederte, ausdrücklich als solches bezeichnete *Tutti* hat dem Stück den Namen gegeben — Usper unterscheidet genau bei den achtstimmigen Stücken seines Opus zwischen Sinfonia, Sonata, Canzon und Capriccio —: es gleicht auf ein Haar den zahlreich erhaltenen Sinfonie, wie sie zur Einleitung vollbesetzter Motetten jener Zeit dienten, man vergleiche etwa die *Sinfonie* in Pietro Lappis *Sacrae Melodiae* von 1614. Es lautet:

V. 1mo V. 2do | Va Ten-Va 1ma | Ten-Va 2da | B.-V. Liuto. B. C. | Tutti.

[1]) Usper nannte sich der Künstler wohl nach einem Wohltäter Lodovico Usper, dem er 1595 sein instrumentales Erstlingswerk (Ricercari e Canzoni) widmete.

Dieses Tutti-Ritornell erscheint nun viermal in unveränderter Gestalt, es wird gleich zu Beginn, vielleicht als Echo, wiederholt, und umrahmt und beschließt dann die zwei Concertini-Episoden, die sich aus dem Klangkörper herauslösen, die Flöte, die die drei ersten Male pausiert, verdoppelt (!) beim abschließenden, mit einer Schlußbekräftigung versehenen Tutti lediglich die zweite Violine.

Die Concertini wechseln in ihrer Besetzung. Das erste, aus den beiden Violinen gebildet, knüpft leicht an das Kopfmotiv des Tutti an:

Canto primo.

B. C.

Canto secondo. [Echo.]

Tutti.
Tutti.
Tutti.

Bei weitem ausgedehnter ist die zweite Concertino-Episode, in der die Flöte zur Begleitung des Chitarrone das Wort ergreift. Sie besteht aus nicht weniger als sieben, durch Takt- und Tempowechsel *(„presto" „adagio")* kontrastierenden Gliedern, man hat in ihrem Verlauf das Schlußritornell, wie bei einer etwas zu selbstherrlichen Kadenz, beinahe schon aus dem Gesicht verloren.

Trotz seiner Primitivität ist dies Stück als ein Concerto grosso anzusprechen, soweit es das ums Jahr 1620 eben sein konnte. Aber daß es für Usper entweder nichts weiter als ein Zufallsfund war, oder daß er die allzu hanebüchene und billige Form eben nur in einem einzigen Beispiel durch den Druck festhalten wollte, zeigt etwa die ihm folgende achtstimmige Sinfonia, die zwar genau die gleiche Anlage aufweist, in der Usper aber den Gedanken des Tutti-Ritornells durch Chorteilung abgeschwächt und auch den Concertini durch Echos ihre reine Ausprägung geraubt hat. Schritt er auf diesem Wege weiter, so mußte er wieder in das Prinzip des Wechselspiels der Klanggruppen hineingeraten, statt daß er danach hätte streben sollen, die Beziehung der einzelnen Teile fester zu knüpfen, von dem bloßen Kontrast zur organischen Verbindung der Glieder fortzuschreiten.

Nichts zeigt besser als dies verfrühte Werk, wie notwendig und begründet der gewaltige Umweg war, den die italienische Instrumentalkunst einschlug, bis sie der Schöpfung des echten Concerto grosso sich gewachsen fühlen durfte.

Das Großvaterlied und der Großvatertanz

Von

Max Friedlaender

In der Heimat unseres Jubilars, dort, wo in den Tälern und auf den Bergen noch die Lust an Gesang und Tanz und das Volkslied lebt, wird von Bauern und Mädchen, ja auch von den Sangesfreunden in den erzgebirgischen Städten bis in unsere Zeit hinein kaum ein Lied lieber gesungen als das „Großvaterlied":

Und als der Großva-ter dieGroßmutter nahm, da war der Großva-ter ein Bräu - ti-gam,
und die Großmutter war ei - ne Braut, da wur-den sie bei-de zusammen ge-traut.

Schnell.

Mit mir und dir ins Fe-der-bett, mit mir und dir ins Stroh,
da sticht dich kei - ne Fe-der nicht, da beißt dich auch kein Floh.

Das Lied steht in dieser Form bereits in Gottfried Tauberts Werk: „Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tantz-Kunst" (Leipzig 1717) und ist im ganzen 18. Jahrhundert überall gern gesungen und zum Tanz gespielt worden. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Melodie so beliebt, daß August Langbein im Jahre 1812 ihr sein viel verbreitetes „Großvaterlied" unterlegte:

„Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da wußte man nichts von Mamsell und Madam".

Der ältere Text wurde im Jahre 1826 im ersten Teil von „Klamer Schmidts Leben und auserlesenen Werken" abgedruckt, und der Vielschreiber Julius von Voss, der im Jahre 1824 sein Lustspiel: „Berlin im Jahre 1724" veröffentlichte, ließ darin einen greisen Baumeister nach der „alten bekannten Weise" das Lied „Als unser Großvater Großmuttern nahm" singen. — Hiermit ist aber die Geschichte des Liedes noch nicht erschöpft. Es geht, wie Franz Magnus Böhme in seiner „Geschichte des Tanzes in Deutschland" (Leipzig 1886, 1, 184 und 2, 214) andeutet, und wie wir zeigen werden, in Text und Melodie bis ins 17. Jahrhundert zurück und hat auch als volkstümliches Lied eine ganz eigentümliche Entwicklung durchgemacht. Eine frühere Notierung der Volksweise steht in D. Antonio Eximenos

Werke: „Dell' origine e delle regole della Musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnuvazione", Roma 1774, als letztes Notenbeispiel des Anhangs S. 22:

zu der Eximeno auf S. 452 vermerkt: L'Aria è d'una canzone tedesca che quattro anni sono cantava per le strade di Roma una mendicante di quella nazione.

Fast identisch mit der Melodie ist das holländische Lied: „'k Kwam laestmael door een groene wey" — vergleiche Willems: Oude vlaemsche Liederen (Gent 1848) No. 120 und van Duyse: Het oude nederlandsche Lied I No. 209 — und nahe verwandt das französische:

Mar-got fi-loit tran-qui-le-ment ne pen-sant ne rè-vant qu'à son beau troupeau,

das de la Borde in seinem „Essai sur la musique ancienne et moderne", II (Notenbeispiele S. 87) im Jahre 1780 publiziert hat.

Die Weise wurde auch zu einem deutschen Volksliede benutzt und 1777 zuerst im „Kleynen Feynen Almanach" des Berliner Buchhändlers Friedrich Nicolai (im ersten Teil S. 72) veröffentlicht:

Es ryt-ten drey Rew-ter zum Tor hin-auss. A-de!
Feyns Lyb-chen kuck-te zum Fen-ster her-auss. A-de!

Die außerordentlich nahe Verwandtschaft dieses „ewigen, unzerstörlichen Liedes des Scheidens und Meidens", wie Goethe dies Volkslied nennt[1], mit der alten Tanzmelodie zeigt, wie vieldeutig die Musik ist: während der Großvatertanz den unkünstlerischen Pedanten charakterisiert, ist „Es ritten drei Reiter" eines unserer reinsten und idealistischsten Volkslieder. — Sein Text läßt sich weit zurückverfolgen, die zweite Strophe:

Und wer uns scheidet, das ist der Tod,
Er scheidet so manches Mündlein rot

kommt bereits in einem Gedicht des „Frankfurter Liederbuchs" vom Jahre 1582 vor, das Ludwig Uhland in seinen Volksliedern Nr. 151 abgedruckt hat.

Wie beliebt das Lied Ende des 18. Jahrhunderts auch in Österreich war, zeigt das „Fragment eines Gassenhauers von Anno 1628", das Ratschky und Blumauer in parodistischer Absicht in ihrem „Wienerischen Musenalmanach auf das Jahr 1783" veröffentlichten:

Zu Wien inn Oestreich eynmal war,
O je,
Ein Edles theologen paar,
Au weh,
Vonn weltkyndern gar viel geschorn,
Vnnd drum zu marrtyrern erkorn,
Au weh, au weh, au weh.

[1] „Sie ist mir eine der allerschönsten Volksmelodien, die ich kenne" schreibt Johann Friedr. Reichardt im Jahre 1782 über die Weise zu: Es ritten drei Reiter.

Der zweite Teil der Melodie wurde bereits um das Jahr 1685 in einem handschriftlichen Berliner Liederbuche in dem Liede: „Losts auf, es Baurn im Dorff" aufgezeichnet, das Johannes Bolte in seinem aufschlußreichen Buche: „Der Bauer im deutschen Liede" (Berlin 1890) abdruckt, es beginnt mit den Takten:

Losts auf, es Baurn im Dorff! Mo bieth enckh al - le scharff.

und schließt:

Dis soll das Rat - haus sey,
stellts enckh fey flei - si ey!

Bolte macht bereits darauf aufmerksam, daß eine patriotische Umdichtung dieser Verse in der Volksliedersammlung von Büsching und von der Hagen vom Jahre 1807 unter Nr. 98 steht, mit dem Anfang:

Was brucht ma i der Schwiz?

und dem nach gleichlautender Melodie zu singenden Schluß: Das brucht ma i der Schwiz! Sieben Jahre später begegnet uns dieselbe Weise des Nachtanzes in der Rochlitzschen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vom Jahre 1814 (Band XVI) Nr. 47 in einem Aufsatz über Siebenbürgische Volkslieder, in dem es heißt:

> „An einigen Orten, besonders in den kleinen Städten und Marktflecken (in Siebenbürgen) ist auch noch eine Art englischen Tanzes bekannt, dessen erster Teil Andante, der zweyte aber Allegro gespielt, und der Großvatertanz genannt wird":

Allegro.

Aber noch jetzt ist das Melodiefragment in vielen Teilen Deutschlands verbreitet, so haben z. B. ein bekanntes derbes Studentenlied und ein im Volk beliebter, die laeta paupertas preisender Gesang vom Lumpenmann den charakteristischen Anfang:

Der Abt von Phi - lipps - bronn
Ich bin der Lum - pen - mann

Nach dem ersten Teil der Melodie (d. h. „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus") wird Uhlands berühmtes Gedicht „Der Wirtin Töchterlein" noch jetzt gesungen, man vergleiche darüber u. v. a. Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar (Halle 1896) S. 75 und 385, und Heeger-Wüst, Pfälzische Volkslieder (Kaisers-

lautern 1909) 2, 179. — Im Munde der oberschlesischen Polen lebt die Weise in folgender, im Juli 1913 aufgezeichneten Fassung[1]) fort:

A Hen - drysz-ka ru - szal miesz-ka, hur - rah![2])

Aber auch in die Stuben unserer großen Kantoren und Musiker, die seit alter Zeit so gern aus dem unversieglichen Born des Volksliedes schöpften, ist das Lied gedrungen. „Jeder Künstler möchte in das Herz des Volkes dringen" sagt unser Jubilar in dem schönen Aufsatz „Über das Volkstümliche in der Musik", und man könnte hinzusetzen, daß jeder Künstler dem Volke gern wiedergibt, was er ihm verdankt. Kein geringerer als Johann Sebastian Bach zitiert unser Lied, um mit Noten zu sagen, was die Worte verschweigen müssen. Wenn in der Bauernkantate: „Mer hahn ne neue Oberkeet" Marie (Miecke) um einen Kuß gebeten wird:

Nu, Mie - cke, gieb dein Gu - schel im - mer her!

so antwortet das Mädchen schnippisch:

Wenn's das allei-ne wär'. Ich kenn' dich schon, du Bärenhäu-ter, du willst hernach nur immer weiter —

Was sie verschweigt, sagt das Orchester mit unserer Melodie:

(mit mir und dir ins Fe - der-bett, mit mir und dir ins Stroh)

Wer die Kantate im 18. Jahrhundert hörte, wußte, was die Musik meinte und verstand die Schlagfertigkeit des Bachschen Zitats.

Es scheint, daß Nicolais Abdruck des Liedes und besonders Langbeins viel gesungene neue Verse dem Liede zu frischer Volkstümlichkeit verholfen haben, denn während seine Spuren im 18. Jahrhundert bei den Musikern nur spärlich zu verfolgen sind, lebt es in den Werken der Klassiker und Romantiker noch einmal auf. Am stärksten wirkt es in Schumanns Komposition, ja es wurde zu einem seiner Lieblingsmotive, das sich fest in ihm verankerte und mehr oder weniger deutlich sich in einer großen Reihe seiner Werke ankündigt. Welch

---

[1]) Noch ungedruckt: aus dem Munde des Volkes in Dziedic im Kreise Neustadt in Oberschlesien aufgeschrieben durch meinen verstorbenen Hörer Ernst Koschny.

[2]) Auf deutsch: Heinrichs Frau schleppt ihren Sack eilig fort.

bedeutende Rolle die vollständige Melodie in den „Papillons" (Op. 2) spielt, braucht den Lesern dieser Zeilen nicht erst in Erinnerung gebracht zu werden: im Finale erklingt der hausbacken-philisterhafte Großvatertanz, dem bald die poetische Melodie der ersten Nummer als Kontrapunkt kämpfend und siegend gegenübertritt. Auch im Carnaval (Op. 9) nutzt Schumann das im Text gegebene pedantische Moment aus und läßt die Philister unter den Klängen des „Großvatertanzes" dem Marsche der Davidsbündler sich entgegenstellen. Aber dem Seelenkünder Schumann ist auch die gemütliche Seite nicht verborgen geblieben, die mit dem Altväterischen des Liedes zusammenhängt, in seinem „Album für die Jugend" (Op. 68) läßt er in der „Winterszeit" (Nr. 39) in höchst poetischer Weise beide Teile des Tanzes erklingen: Großvater und Großmutter sitzen am warmen Kamin und erzählen den Enkelchen von vergangenen Tagen:

Ein wenig langsamer.

In dem berühmten Liede „Es weiß und rät es doch keiner" aus dem „Liederkreis" (Op. 39 Nr. 4) begegnet uns die Weise bei den Worten:

Wohl ü - ber das Meer und wei - ter

Sehr ähnlich ist der Rhythmus der Melodie in der Arie des Siegfried aus der „Genoveva" (Nr. 14) bei der Stelle: „Bald blick ich dich wieder, mein Heimatschloß, und auch im „Faschingsschwank" (Op. 26) spukt der „Großvater" aufs deutlichste in den Takten vor und nach dem berühmten As dur-Zitat der Marseillaise. Dasselbe trifft auf eine ganze Reihe anderer Stellen in Schumanns Werken zu:

auf das Intermezzo Op. 4 Nr. 1 (Mittelsatz), das Impromptu über ein Thema Clara Wiecks Op. 5 Nr. 10, die „Kreisleriana" Op. 16: im ersten Intermezzo in Bdur (Anklang an den Nachtanz), dann Nr. 6 in Bdur (an mehreren Stellen, Rhythmus des ersten Teiles), Nr. 8 bei der Stelle „mit aller Kraft", ferner auf die „Märchenbilder für Pianoforte und Viola Op. 113 Nr. 2 (I vom 39. Takte an), „Albumblätter" Op. 124 Nr. 3 (Scherzino), endlich auf die Lieder „Es zog eine Hochzeit den Berg entlang" Op. 39 Nr. 11, „Der Spielmann" Op. 40 Nr. 4, „Der arme Peter" Op. 53 Nr. 3[1]).

Während aus all diesen Stellen Schumanns innere Vorliebe zu der Melodie spricht, hat Spohr lediglich dem „besonderen Wunsche des Kurfürsten Wilhelm II. von Hessen" entsprechend das Lied zitiert, und zwar in seinem „Festmarsch für Orchester über die alte Volksmelodie: „Und als der Großvater die Großmutter nahm", komponiert zur Vermählungsfeier Ihrer Hoheiten der Prinzessin Marie von Hessen und des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar i. J. 1825. Im 8. Takte dieses Marsches findet sich das Volkslied in folgender Notierung:

Gefälliger und freundlicher blickt das Lied aus Peter von Winters Ouvertüre seiner noch ungedruckten[2]) Oper „Der Sänger und der Schneider" vom Jahre 1820, in der es im 4. Takte heißt:

Doch wird es bald kontrapunktisch bearbeitet, um durch diese gestrengen Züge humoristische Wirkungen zu erzielen.

Der kleine Schritt vom Erzgebirge über die Grenze hatte das Lied auch nach Wien[3]) zu Schubert gebracht, der es als Hauptmelodie des gemütvollen Trios der 5. Nummer seines Op. 127[4]) verwendet:

[1]) Vgl. den hübschen Artikel „Schumanniana" von DAS (Schubring) in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Band 53, vom 20. Juli 1860, S. 29.

[2]) Manuskript in der Bibliothek des Königlichen Hoftheaters in München.

[3]) Schon in meinem Buche über das deutsche Lied im 18. Jahrhundert 2, 356 habe ich auf ein drolliges Versehen des bekannten Mozart-Biographen Alexander Oulibicheff hingewiesen. In seinem vielbesprochenen Werke über Beethoven (Leipzig 1857) spricht er auf Seite 200 von unserem Liede: „La mélodie prend un ton de nationalité allemande, qui rappelle les vieilles chansons du pays, le Grossvater, par exemple. Loin de nuire à la dignité de la composition, cette ressemblance ne fait que lui donner un caractère d'originalité plus frappant." Man traut seinen Augen nicht, wenn man sieht, daß Oulibicheff mit dieser Melodie den strahlenden Marsch des Finales von Beethovens C moll-Symphonie meint, der den geraden Gegensatz zu der altfränkischen Großvater-Weise darstellt.

[4]) Unter dem Titel: „Letzte Walzer" veröffentlicht.

pp dolce.

Noch in unserer Zeit benutzte der Deutsch-Italiener Ermanno Wolf-Ferrari das Großvaterlied in seiner Oper: „Die vier Grobiane", die in Deutschland im März 1906 aufgeführt wurde, zum Schluß meldet sich der erste Teil der Melodie im leisesten Orchesterklang, um dem glücklichen Brautpaar in der Musik noch eine glückliche Zukunft zu wünschen.

Nicht selten begegnen wir auch in der Kunstmusik nur dem schelmischen Nachtanz des Großvaterliedes. In den zwischen 1688 und 1693 komponierten Tänzen Nikolaus Adam Strungks beginnt eine „Air" mit den folgenden Takten [1]):

60 Jahre später hat der Italiener Gioacchino Cocchi in seiner Oper: La scaltra governatrice (die verschmitzte Erzieherin) [2]) die Weise folgendermaßen verwandt:

Allegro.

I - sbir - ri già lo aspet - ta - no, lo voglia - nopig - liar, lo vog - liano pig - liar,
Al Tri - bu - nal lo por - ta - no, lo sen - to e - sami - nar, lo sen - to e - sa - mi - nar.

Aber selbst in die Werkstatt Beethovens ist das Lied gedrungen. Die Melodie beschäftigte ihn lange Zeit, und noch heute können wir aus seinen Skizzen erkennen, wie er das Motiv immer neu gestaltete und umbildete, bis er es schließlich in die Sphäre der höchsten Kunst erhob. In einem Skizzenblatt, das i. J. 1883 im Besitz des bekannten Sammlers und Händlers Johann Kafka in Wien war und ohne Frage aus den Jahren 1800—1803 stammt, notierte Beethoven unseren Nachtanz mit einem bezeichnenden sforzato-Zeichen:

In den berühmten Aufzeichnungen, die Nottebohm unter dem Titel: „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, in Auszügen dargestellt" herausgegeben hat, sehen wir Beethoven auf jene Notierung zurückkommen und sie zunächst synkopiert bringen, worauf im weiteren Verlauf die nachstehenden Veränderungen folgen:

1.

[1]) Herr Kapellmeister Dr. Fritz Berend in Freiburg i. Br. war so freundlich, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen.

[2]) Partitur v. J. 1753 handschriftlich in Paris, Abschrift in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums in Brüssel, Litt. Q. Nr. 13500.

2.

3.

usw.

4.

Der Leser merkt, daß hier die Keime des in die idealistischste Stimmung getauchten köstlichen Themas des Rondos der Waldsteinsonate op. 53 vorliegen,

bei dessen inniger Melodie man an Zerlinens Worte aus Mozarts „Don Giovanni" denken könnte: „Du wirst dich wundern, wie wohl dirs tut". Auf Stellen wie diese trifft Schumanns Ausspruch zu, daß Beethoven „das ursprünglich gemeine Wort zu hohem Weltenspruche wandelt".

Man sieht: Habent sua fata melodiae. Der Ursprung unserer Weise aber ist höchstwahrscheinlich im Erzgebirge zu suchen, wo der zweite Teil noch jetzt als Schlußtanz getanzt und gesungen wird, zuletzt im schnellsten Galopptempo [1], und so sei die Darstellung der Entwicklung der Melodie unserem in Olbernhau im Erzgebirge geborenen Jubilar als Huldigung dargebracht.

---

[1] Dies ist mir durch Herrn Oberlehrer Kreisig in Zwickau, den hochverdienten Direktor des dortigen Schumann-Museums mitgeteilt und durch Herrn Musikdirektor Professor Annacker in Freiberg im Erzgebirge bestätigt worden. In gleichem Sinne schreibt mir der beste Kenner und Herausgeber der erzgebirgischen Lieder, Herr Seminarlehrer E. John in Annaberg: „das Lied wird in beiden Teilen noch jetzt getanzt und gesungen, besonders bei Hochzeiten als letzter Tanz. Es heißt dann: Mr wulln när noch n Grußvotr machen". Wie Herr John ferner mitteilt, spielt „die Musik am Schluß der am Eingang dieses Aufsatzes notierten Melodie noch die Takte:

allein, aber schneller als den zweiten Teil, und zwar so oft wiederholt, bis alle Tanzenden genug haben. Dabei haben die Dorfklarinettisten die Gewohnheit, das Achtel noch an die Sechzehntel zu binden, und die Übrigen singen dazu:

„Husch, husch, mit dir ins Federbett,
Husch, husch, mit dir ins Stroh,
Da beißt uns auch kein Wänzchen nich,
Da sticht uns auch kein Floh".

Durch Herrn Kantor Max Kirmse in Olbernhau, einen Nachfolger des Vaters unseres Jubilars, höre ich, daß auch in Olbernhau vor etwa 50 Jahren das Großvaterlied noch allgemein bekannt war, jetzt aber nicht mehr gesungen wird.

Die Mehrsinnigkeit der charakterisierenden Themen in S. Bachs Kirchenmusik

Von

Hugo Goldschmidt

Der älteren Auffassung Spittas gegenüber, der überall und vorherrschend in den Themen Bachs ihr sinnlich schönes Substrat in erster Linie sah, und ihnen nur widerstrebend auch eine bewußt charakterisierende Funktion anzuerkennen geneigt war, hat die französische Ästhetik der Schweitzer und Pirro diese in solchem Grade und so ausschließlich betont, daß es den Anschein gewinnt, sie besäßen überhaupt nur deskriptiven Sinn und dienten ausschließlich dazu, entweder — metaphorisch — an einen äußeren Lebensvorgang, sei es akustischer, sei es optischer Art, anzuknüpfen, also tonzumalen, oder abstrakte Begriffe, Gedanken zu versinnbildlichen. S. Bach selbst hat sich ja über die Grundsätze, die ihm für die Themenbildung dieser Gattung maßgeblich waren, nicht geäußert. Wir sind auf das Studium seiner Partituren angewiesen. Hier nun soll und kann für dieses Problem der charakterisierenden Themenbildung von Bachs Kirchenmusik nur auf eine Tatsache hingewiesen werden, die nur einen kleinen Teil dessen umfaßt, was sich zur Sache vorbringen läßt[1]), immerhin aber einen belehrenden und fesselnden Einblick in die innere Werkstatt dieses Kunstschaffens gewährt.

Es ist wohl jedem Hörer der Johannes-Passion aufgefallen, daß der Mittelsatz der Tenorarie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken" das Geißelungsmotiv des ersten, des Hauptteiles, beibehält, obwohl hier der Text von diesem Geschehnis ganz abgesehen hat. Die Begleitung des Arioso „Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt" in der Matthäus-Passion ist beherrscht von einer Triolenbewegung der Oboi d'amore, die unzweifelhaft eine Wellenbewegung vorstellt, dem Bilde des Textes: wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt, verdankt. Obwohl nun im weiteren Verlaufe dieses Bild gegenüber dem „aktiven Gefühl einer fast feurigen Hingabe"[2]) wie es die Singstimme be-

[1]) Dieser Aufsatz bildet einen Kapitelausschnitt eines Werkes über die charakterisierenden Themen S. Bachs, dessen Erscheinen noch für 1918 in Aussicht genommen ist.

[2]) Heuß, Matthäus-Passion S. 67, 68.

kundet, gänzlich verschwindet, behält Bach die ihm entsprechende Bewegung der Oboi d'amore bei. Niemand denkt mehr an jenes Bild, der Komponist selbst auch nicht. Ihm ist das Motiv mittlerweile ein *nur* musikalisch-tonschönes geworden, und hat seine ursprünglich tonmalerisch-symbolische Natur aufgegeben. Die *Kantaten* sind insbesondere reich an ähnlichen Anlagen. Ein charakterisierendes Motiv wird beibehalten, auch dort, wo der Text über das beeinflussende Bild des Lebensvorganges längst hinweggegangen ist. Es bleibt *nur* seine *Gestaltqualität* und, als deren wichtigster Komponent, sein *gefühlsmäßiger Inhalt*. Voraussetzung ist natürlich die annähernde Gleichheit oder wenigstens Ähnlichkeit des Gefühlsinhaltes. Der Hauptsatz der Altarie „*Wie furchtsam wankten meine Schritte*" der *Kantate* 33 („Allein zu Dir, Herr Jesu Christ", Ges. Ausg. VII. 98) tonmalt den wankenden Schritt des Sünders, der vor Gottes höchstem Gericht erscheint, und gibt gefühlsinhaltlich seine Bangigkeit und Angst. Der *Mittelsatz* (S. 102) sieht mit den Worten: „Mich drückten Sündenlasten nieder, doch hilft mir Jesu Trostwort wieder" usw. ganz von der Vorstellung des schwankenden Sünders ab, und behält für die Musik trotzdem die Thematik des ersten Teiles bei. So bezeugt Bach: die tonmalerische Phrase ist nicht *allein* eine charakterisierende, sondern, und sogar essentiel: tonschön und gefühlshaltig. Deshalb kann sie auch dort gebraucht werden, wo die Textunterlage die Vorstellung, die der Malerei zugrunde lag, längst aufgegeben hat. Jedes tonmalerische oder tonsymbolische Motiv ist also gleichzeitig ein *musikalisch* bedeutungsvolles Sinnlich-Schönes und überdies gefühlshaltig und kann als solches von der *charakterisierenden Funktion losgelöst* thematisch fungieren.

Der Hauptsatz des Duettes „*So geh ich mit beherzten Schritten*" der *Kantate* 111 (Ges. Ausg. XXIV S. 19) ist nach der Seite hin charakterisierend, daß die Bachsche Phantasie von dem Bilde bestimmt war, wie der Gottvertrauende *beherzten* Schrittes vor seinen höchsten Richter tritt. Gefühlsinhaltlich bedeutet diese Thematik: das Vertrauen in Gottes Güte, die dem Tode jede Bitterkeit nimmt. Der Text, der dem Mittelsatz (ebenda S. 25, System I) entfällt, läßt jenes Bild fallen, und gibt nur einen *gefühlsmäßigen* Inhalt, der dem des Hauptsatzes anschließt: „Gott hat die Tage aufgeschrieben, so wird, wenn seine Hand mich rührt, des Todes Bitterkeit vertrieben." Wenn Bach nun für die Musik zu diesen Worten das *tonmalerische* Motiv des Hauptsatzes beibehält, so kann das nur statthaben, weil es *gleichzeitig* als tonschönes, gleichzeitig gefühlshaltiges erfunden, und als solches von Bach angesehen ward. Indessen, dort wo die *Abbildlichkeit eine sehr starke ist*, da sind doch die Grenzen für eine Verwendung solcher tonmalerischer Motive als rein tonschöner und gefühlserfüllter, also für die Abstraktion von dem bestimmenden Bilde eng gezogen. Es geht nicht an, daß der geschilderte Lebensvorgang durch die nachahmenden Töne dort wieder hervorgerufen werde, wo die Worte längst über ihn hinweg zu anderem Inhalt übergegangen sind. Deshalb *stilisiert* in solchem Falle Bach zuweilen seine tonmalerische Anlage, oder schwächt sie so ab, daß sie die ursprüngliche Funktion zu erfüllen nicht mehr vermag. Der Hauptsatz der Baßarie „*Tue Rechnung, Donnerwort*" der *Kantate* 168 (Ges. Ausg. XXXIII S. 149) beruht auf rollenden

Triolenbewegungen der Streicher und der Singstimme, und einem immer wiederholten jambischen Rhythmus im Orchester (◡ — ◡ — ◡ —). In Verbindung mit dem Wort wird diese Anlage den akustischen Vorgang des Donnerns im Hörer hervorrufen. Der Mittelsatz gibt textlich die Vorstellung des Donners auf, verharrt aber in derselben Stimmung. Deshalb wählt Bach auch für ihn die Thematik des Hauptsatzes, schwächt aber seine tonmalende Substanz ab, indem er einmal jene punktierten Rhythmen wegläßt, dann aber die rollenden Triolen ausschließlich im Continuo beibehält, während sie vorher, wo es auf die Erzeugung der Vorstellung des akustischen Vorgangs des Donners ankam, in allen Stimmen, auch den Streichern und den Singstimmen tätig waren.

Indessen hat eine solche Stilisierung oder Schwächung des Bildes nicht immer und nur statt, wo die Abbildlichkeit eine sehr starke ist. In sehr zahlreichen Fällen erscheint die Tonkombination tonmalerischen oder tonsymbolischen Sinnes unverändert auch dort, wo der Text über ihn längst hinweggegangen ist. Dieses Verfahren beweist, daß Bach in ihrer charakterisierenden Eigenschaft nicht ihre ausschließliche Bestimmung sah, vielmehr ihre tonsinnlich-musikalische, und den ihr angeschlossenen Gefühlsinhalt als gleichberechtigte betrachtete.

Gleich das Duett derselben Kantate (168, XXXIII S. 163) kann als Zeuge für diese Auffassung angerufen werden. Dem Hauptsatz entfallen die Worte: „Zerreiß des Mammons Kette, Hände streuet Gutes aus", dem Mittelsatz: „Machet sanft mein Sterbebette, bauet mir ein festes Haus, das im Himmel ewig bleibet, wenn der Erden Gut zerstäubet". Der Hauptsatz benutzt musikalisch zwei Vorstellungen: die des Zerreißens und die der Ketten, bekanntlich Bach sehr geläufige Tonübertragungen. Sie beherrschen den Hauptsatz, wobei übrigens der Gedanke: „Hände streuet Gutes aus" zu kurz kommt. Der Mittelsatz ist in seiner Melodik köstlich gelungen, und ein herrlicher Gefühlsniederschlag des dichterischen Gedankens des Seelenfriedens und Vertrauens zu Gott. Was aber sollen hier die Baßfiguren des Themas des Hauptsatzes, die das Zerreißen tonmalten? Diese Wiederanführung beabsichtigt natürlich durchaus nicht, jenes Bild wieder lebendig zu machen. Das stände im völligen Widerspruch zum geistigen Inhalt der Dichtung. Das Thema, ursprünglich als tonmalendes gemeint, steht hier, dieser tonmalerischen Funktion ledig, ausschließlich als ein musikalisches, als ein Sinnlich-Schönes. Es war von vornherein als charakterisierendes und als lediglich tonschönes zugleich erfunden.

Am meisten zu denken gibt aber die Tenorarie „Seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt" der Kantate 92 (XXII S. 49 ff.). Kaum irgendwo tritt die Mehrsinnigkeit der Themenbildung deutlicher zutage. Das Orchester stellt drei Typen auf, deren tonmalerische Tendenz niemand leugnen wird:

Das „Zerreissen" 1. *Violinen* oder oder

Das „Wie bricht" 2. *II. Violinen und Viola* usw.

Das „Wie fällt" 3. *Continuo* usw.

Im Hauptsatz zu den Worten „Seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt, was Gottes starker Arm nicht hält" stehen diese Themen durchaus als charakterisierende. Was aber bedeuten sie im zweiten Teil zu den Worten: „Seht aber fest und unbeweglich prangen, was unser Held mit seiner Macht umfangen"? Unmöglich anzunehmen, sie sollten hier die Vorstellung des Zerreißens, Brechens, Fallens erneuern! In der Tat, sieht man näher zu, so stellt sich heraus: das Thema (1) des Zerreißens stellt hier lediglich einen gefühlsmäßigen Inhalt vor, den der Kraft überhaupt. Wenn es nicht schon die Zusammensetzung des Ganzen bewiese, so allein die Stelle am Ende dieses Teiles (S. 51 a. E.) wo die Singstimme bei dem Worte „Macht" dieses Thema übernimmt, mit der aufsteigenden Skala:

1. usw.

Die Themen 2 und 3 erleiden Stilisierungen. Das Thema des Fallens (3) war denn doch zu kräftig in seinem malerischen Hinweis, als daß es hier völlig unverändert erscheinen könnte. Aber die Stilisierung ist nur eine klangliche, indem den fallenden Figuren ansteigende interkaliert sind, die Rhythmik aber ist beibehalten.

3. usw.

Das zweite Thema (2) endlich, das des Brechens, das für seine tonmalerische Funktion wesentlich auf seiner rhythmischen Gestalt beruhte, behält diese bei. Die aus dem ersten Teil her bekannte Bedeutung als der Vorstellung des „Brechens" wird aufgegeben, der Hörer soll die Tonformel hier wesentlich als eine musikalische schlechthin apperzipieren. Auch hier aber deutet die klangliche Umdeutung in

2. usw.

auf eine Nüancierung des Gefühlsinhaltes. Wie das Thema des Zerreißens (1) im Mittelsatz nur noch das Gefühl der Kraft vorstellt, so soll dieses Thema

des Brechens ⟨2⟩ hier gleichfalls nur: Aufstreben, und die Kraft des starken Armes Gottes, also ein Gefühl vorstellen. Bachs Verfahren ist also: die ursprünglich das Bild des Zerreißens malende Tonfolge verliert dort, wo der Text es aufgegeben hat, ihre tonmalerische Qualität, und bedeutet nur noch das Gefühl der Kraft. Sie kann das, weil sie von vornherein, also gleichzeitig als Sinnlich-Schönes und Gefühlerfülltes erfunden, weil sie von vornherein ebenso Gestaltqualität als tonmalerisch war. Die anderen Themen streifen, vermöge leichter klanglicher Veränderungen, ebenfalls ihre metaphorischen Analogien ab, und werden lediglich als Gestaltqualität apperzipiert. Auch der Mittelsatz unserer Arie verwendet dieselben Themen, jeder tonmalerischen Qualität entkleidet. Noch ein Beispiel aus der Tonsymbolik Bachs: die Altarie „Ich will auch mit gebrochnen Augen nach Dir mein teurer Heiland sehn" der Kantate 125 ⟨Mit Fried und Freud ich fahr dahin, XXVI S. 94⟩. Über dem Müdigkeitsmotiv des Basses erklingt von den Holzbläsern ein zweites

das als das des Symboles „des gebrochnen Auges", als das Todesmotiv anzusprechen ist, auch vermöge einer ganz leichten Analogie mit der Bewegung des Brechens in den kurzen Vorschlägen, die hier betont als Trochäen auszuführen sind (♪ ♩., ♪ ♩.,) Wenn nun Bach auch hier dasselbe Thema für die Worte: „Mein Jesus sieht auf mich im Sterben und lässet mir kein Leid geschehn" ⟨XXVI S. 98, II. Syst.⟩ beibehalten hat, also dort, wo jene Analogie und Symbolik bereits anderem Inhalt in der Dichtung gewichen ist, so bekundet er, daß er seine tonsymbolische Begriffsbestimmung nicht als seinen Wesensinhalt betrachtet hat, ohne den es nicht bestehen kann, daß er vielmehr in ihm ein Sinnlich-Schönes und damit ein Gefühlsinhaltliches aufgestellt hat. In der Tat bedeutet dieselbe Tonfolge in diesem Teil nicht mehr die Vorstellung des gebrochenen Auges, entspricht vielmehr dem Gefühl des seligen Sterbens schlechthin. Dieser Gefühlsinhalt war natürlich bereits dort existent, wo die Tonsymbolik noch herrschte. Diese wurde dann aufgegeben, jener trat nun rein in Erscheinung, wenn es heißt:

Flauti trav.
Oboi d'amore

usw.

auf mich im Ster - - - - - - - - - ben

Wir dürfen schließen: Bach erfindet seine tonmalerischen und tonsymbolischen Motive überall[1]) in solchem Grade als tonsinnlich-schöne und damit gefühlsinhaltliche, daß sie jene charakteristischen Eigenschaften im Laufe des Stückes abstreifen, dort wo für sie eine Rechtfertigung in den Textworten entfällt. Dann bedeuten sie entweder ein rein musikalisch-schönes Gebilde, das lediglich durch Anschauung apperzipiert wird, oder aber — in der weitaus größeren Anzahl der Fälle — gleichzeitig ein Gefühlsinhaltliches. Ein Thema, das das „gebrochne Auge" versinnbildlicht, enthält in und mit ihm das Gefühl des „seligen Sterbens", und fungiert als solches im weiteren Verlaufe des Stückes. Bach ist nicht in erster Linie Maler, sondern Musiker, dem die Tonschönheit und Gefühlsgehalt seiner Motive das Entscheidende vorstellt[2]).

---

[1]) Es gibt Ausnahmen, schon vor Bach und in seiner Vokalmusik selbst. Diese Tonkomplexe haben keinen Sinn, wenn ihre Symbolik nicht verstanden wird. Hierher gehört die Versinnbildlichung der moralischen Unordnung vor der Sündflut durch ungeordnete Tonreihen (Choralvorspiel VI 19, Das sind die heilgen zehn Gebote). Ferner Fuge und Kanon als Sinnbild der Ordnung (z. B. Anklage der falschen Zeugen in der Matth.-Pass., Eulenburg S. 123 und Heuß S. 105) usw.

[2]) Ähnliche Mehrsinnigkeit von Motiven findet sich noch vielfach. Ich nenne: Die Arie „Geduld" der Matthäus-Passion, in der die beiden Hauptthemen, im Baß, ihre ursprüngliche Bedeutung als Symbole der „Geduld" und der Auflehnung im Verlaufe des Stückes abstreifen. Dann Kantate 1 (I, S. 37) „Erfüllet ihr himmlischen göttlichen Flammen". Kantate 105 (XXII) „Wie zittern und wanken". Kantate 181 (XXXVII, S. 3ff.) Baßarie „Leichtgesinnte Flattergeister", wo die ursprünglich charakterisierenden Themen im Mittelsatz lediglich als tonschöne fungieren. Zuweilen handelt es sich übrigens für die Beibehaltung solcher Themen um ein Nachzittern von Gefühlen. Wenn im Mittelsatz der Arie „Stürmt ihr Schicksalswetter" der Kantate 153 (XXXII, S. 47) zu den Trostworten: „Spricht mir doch Gott tröstlich zu, ich bin dein Hort und Erretter" die Andeutungen der Naturvorgänge des Sturmes aus dem Hauptsatz her nicht aussetzen. so stehen sie hier als die Bezeichnung eines Angstgefühles, das eben noch nicht völlig zur Ruhe gekommen ist.

Geschichtliche Opernbezeichnungen

Ein Überblick

Von

Robert Haas

Für musikalische Bühnenkunst ist uns das Wort Oper so geläufig, daß die in diesem Sprachgebrauch gegebene starke Begriffsbeschränkung des Wortes kaum mehr zu Bewußtsein kommt. Aber ganz abzusehn von anderen Gebieten menschlichen Wissens und Könnens, man braucht nur flüchtig in Allaccis Dramaturgie zu blättern, um zu bemerken, wie im 17. und 18. Jahrhundert vor allem gesprochene Theaterstücke opera und operetta genannt wurden, meist schlechthin ohne jeden Zusatz, manchmal mit der Beifügung „in prosa". Andrerseits bedeutete wieder im Musikleben opera zunächst das Musikwerk ganz im allgemeinen ohne Rücksicht auf die Gattung, wofür heute opus gesagt wird. Die einseitige Festlegung des Wortsinns spiegelt den Gang der Entwicklung wieder und entspricht der Vorherrschaft, die sich das musikalische Theater in drei Jahrhunderten zu erringen und zu erhalten gewußt hat. Immerhin sind unter den etwa 20000 Opern des 17. und 18. Jahrhunderts für den einzelnen Fall vorwiegend andere Namen gültig, die im folgenden einmal kurz gesammelt und gesichtet seien.

1. Favola (boschereccia) in musica. So wird die Oper eingeführt. Die Florentiner Schöpfer der musica scenica (Doni), die ihre nuove musiche[1] im stile rappresentativo und per recitar cantando schrieben, haben zwar in den ersten Versuchen einen bestimmten Gattungstitel vermieden, nur Cavalieri hält sich an die übliche Bezeichnung rappresentazione (sacra) — sie wird später auch im weltlichen Sinne gebraucht — aber in jedem Vorwort ist von der favola die Rede, und Gagliano nennt in der Dafne die Gattung geradezu favola in musica (rappresentata in musica). Ein anderer Zeitgenosse (Andreini) zählt die opere recitative musicali auf, die er in Florenz und Mantua sah. Monteverdis Orfeo heißt schon im Titel favola in musica, das Zauberstück Catena d' Adone von Tronsarelli und Mazzocchi 1626 noch genauer f. boschereccia. Diese Benennung kommt im 17. Jh. häufig vor, im 18. ist sie selten. Mannigfache Beiwörter werden beigesetzt: f. pastorale (1603), maritima (1614), pescatoria (1615), scenica (1651), dramatica (1643), regia (1644), romanzesca (1798). Auch die Verkleinerungsform favoletta wird eingeführt.

2. Tragedia. Die Nachahmung der Griechen legte diesen Ausdruck nahe und nach Arteaga soll Rinuccini schon die Euridice so genannt haben. Jedenfalls trägt seine Arianna (Musik von Monteverdi 1608) diesen Titel, der dann im allgemeinen immer ausnahmsweise angewendet erscheint. Nur die Franzosen griffen das Wort mit Vorliebe auf (tragédie lyrique),

---

[1]) Sonneck hat darauf hingewiesen, daß Peri diesen Ausdruck vor Caccini kennt.

in Deutschland sucht es Opitz einzuführen (Judith), Gluck kommt darauf zurück. Verschiedene Beiwörter treten im Laufe der Verwendung hinzu: tr. pastorale, politicomorale, satirica.

3. Drama. In der römischen und venetianischen Schule setzt sich aber schon in den meisten Fällen ein anderes, naheliegendes Wort fest, das durch mehr als anderthalb Jahrhunderte den eigentlichen terminus technicus der Gattung bildete und insbesondere im Einflußbereiche der Neapolitaner vorherrscht, nämlich drama per musica. Schon die römische Schulkomödie Eumelio des Jesuitenzöglings Agazzari ist 1606 als drama pastorale gedruckt, 1632 gab Tronsarelli in Rom seine gesammelten drammi musicali heraus, in der Zeit Cavallis und Cestis ist der Ausdruck schon hochbeliebt, später wird er nahezu alleinherrschend, gelegentlich sieht man ihn sogar auf andere Gattungen übertragen wie auf Kantate (Bach) und Oratorium. Händels Herkules erscheint so in London 1745 als a musical drama. Seit den Venetianern sagt man auch gern Melodrama, ein Wort, das erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu seinem jetzigen engeren Sinn gelangte. An Beiwörtern ist der Bezeichnung drama angehängt, im 17. Jahrhundert: pastorale, morale (Smeducci 1656), regio, civile, fantastico, im 18. Jahrhundert: serio, semiserio, giocoso, semigiocoso, comico, seriocomico, drama lyrique, lyrisches Drama u. ä. Durch Richard Wagner hat das Wort Musikdrama neuen Sinn und Klang erhalten.

4. Opera. Einige der ältesten Werke, wo diese Namensgebung auftritt, seien zusammengetragen. Zunächst sind fünf Opern von Cavalli darunter. Nach Texten von Persiani: Le nozze di Teti e Peleo, opera scenica, Ven. 1639 und Narciso et Ecco, opera drammatica, Ven. 1642, nach Texten von Busenello: La Didone, opera rappresentata in musica, Ven. 1641 und La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, opera musicale, Ven. 1646, nach einem Text von Faustini: La virtù de' strali d' amore, opera tragicomica musicale, Ven. 1642. Auch Monteverdis L'Incoronazione di Poppea di Busenello, opera musicale, Ven. 1642 gehört hierher und Sacratis Ulisse errante, Ven. 1644 ist opera musicale betitelt. In Wien gibt man 1652 eine opera drammatica rappresentata in musica „la gara" als Rahmen eines Turniers (das torneo wurde zwischen dem 2. und 3. Akt abgehalten). Ferner heißt Draghis Prometeo Wien 1669 opera in musica. In Dresden wird 1662 Bontempis opera musicale „Il Paride" aufgeführt, in der Bontempi etwas völlig Neues schaffen wollte. Er setzt denn auch in der Vorrede auseinander, wie das Werk weder Komödie noch Tragödie sei, auch kein Drama, füglich müßte man es heißen: Erotopegnio Musicale, quod est ludus de amore, ad musicam pertinens. In England scheint sich das Wort opera am schnellsten in seinem engeren Sinn eingebürgert zu haben, 1656 erhält Sir William Davenant bereits die Erlaubnis „for the performance of operas" und der Wortgebrauch bleibt in der englischen Oper aufrecht. Herausgegriffen seien nur z. B. King Arthur, a dramatic opera London 1691 von Dryden und Purcell oder Albion and Albanius an opera London 1685 von Dryden und Grabut, wo der Dichter im Vorwort eine Definition der Oper überhaupt gibt. Aus Frankreich läßt sich Lullys Zéphire et Flore, opéra, erwähnen (Paris 1688), von 1703 an wurde übrigens in Paris ein Recueil général des opéras herausgegeben. In Öttingen wieder bringt Conradi 1699 eine „Operette" auf den Schauplatz, in Hamburg taucht der Titel Oper erst um 1725 auf. 1729 wird aufgeführt: die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera, von Telemann. Im ganzen ist der Ausdruck im Titel der Werke sehr selten, Beiwörter kommen vor: opera dramatica, scenica, tragicomica, melodramatica. Auch die in der Theorie des 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Ausdrücke opera seria und opera buffa fehlen im Titel der Werke fast gänzlich.

5. Was die komische Oper betrifft, so heißt sie im 17. Jahrhundert comedia musicale (Chi soffre speri), ricreazione carnevalesca (Draghis mascherata Wien 1666), auch balletto (la verità raminga von Sbarra 1664), drama burlesco (Chi e cagion del suo mal pianga se stesso von Acciajoli, Rom 1682), scherzo drammatico, scherzo giocoso, trattenimento carnevalesco, ricreazione burlesca, comedietta u. ä. Bekanntlich ist die Mischung von Buffoszenen (meist Dienerszenen) in die ernste Oper frühzeitig entwickelt, dieser Stilmengung wird gelegentlich in der Bezeichnung Rechnung getragen: Tragicomedia, später comidrama (Ven. 1712), opera seria ridicola (Wien 1727). Für eine Satire fällt 1728 der Titel tragichissimissimo drama. Die Neapolitaner komische Dialektoper zu Anfang des 18. Jahrhunderts ist wieder commedea pe mmuseca genannt, daneben auch pazzia, chelletta, farza, farsetta, später mit Umsichgreifen der Musik-

komödie folgen die Benennungen drama bernesco, drama giocoso, azzione comica, opera bernesca, opera comica. Auch die verselbständigten Intermezzi sind hier einzureihen. Bei Telemann findet sich der Ausdruck musikalisches Lustspiel. Mozart endlich nannte bekanntlich Figaros Hochzeit comedia per musica, den Don Giovanni drama giocoso per musica. In Frankreich entsteht im 18. Jahrhundert die opéra comique, comédie mêlée d'ariettes, comédie lyrique, opéra en vaudeville, comédie vaudeville, in England die ballad opera, burlesque opera, farce, Deutschland bildet nach beiden Vorbildern die komische Oper (Weiße), das Singspiel (Original-Singspiel), die Operette aus.

6. Es erübrigen nun nur noch Namen, die vereinzelt vorkommen, und solche, die kleineren dramatischen Versuchen und Gelegenheitsstücken entsprechen. Auf einen besonderen festlichen Anlaß weist zumeist eine festa teatrale, festa musicale, invenzione di festa teatrale hin, z. B. Fuxens Costanza e fortezza, 1723 zu Prag gegeben, heißt so, doch reicht der Ausdruck ins 17. Jahrhundert zurück. Recht üblich ist auch azzione dramatica, scenica, teatrale, seltener hält das Wort balletto für eine Oper (mit Tänzen) her, was aber besonders zu Beginn des 17. Jahrhunderts öfters der Fall ist. Gelegentlich zu begegnen ist einem poema dramatico, tragidrama, trattenimento per musica, einer composizione, die Franzosen sagen gern Pastorale héroique u. ä. In Deutschland laufen anfangs die Ausdrücke „Gesungene Vorstellung", oft in „gesungen vorgestellt" verderbt, „Gedicht in Musik", „musikalisches Schauspiel". Kleineren Werken schließlich gelten die Namen: serenata, musica di camera, introduzione d'un ballo, applauso per musica, epithalamio musicale, divertimento per musica, componimento dramatico, poemetto, servizio di camera, pièce u. ä. m. Schließen möchte ich mit einem sehr treffenden schalkhaften Ausdruck, den Johann Sebastian Bach für die Oper geprägt haben soll. Er soll humorvoll und doch herablassend von den „Dresdner Liederchen" gesprochen haben, die er sich gern wieder mal anhören wolle.

Gluck und Scheibe in Kopenhagen

Von

Angul Hammerich

In der Saison 1748—49 in Kopenhagen fügte es ein seltsamer Zufall, daß sich zwei Männer, welche dazu auserkoren waren, in der Musikwelt nebeneinander zu stehen, nun durch die Laune des Schicksals feindlich gegenübertraten: Gluck, damals Kapellmeister an Pietro Mingotti's italienischer Operntruppe und J. A. Scheibe, der schlagfertig die Feder gegen die Allgewalt des Italianismus führte, derzeit königl. dänischer Kapellmeister a. D.

Glucks damalige Stellung war gegeben, er war durch und durch italianisiert. Nach seinem ersten Feldzuge als Komponist in Italien hatte er Paris besucht, im Haymarket Theater in London neue italienische Lorbeeren errungen und war nunmehr von dem klugen und geriebenen Impresario Pietro Mingotti als Kapellmeister für eine italienische Operntournée verpflichtet worden, die drei Jahre dauerte und ihn nach Dresden, Prag, Hamburg und in der erwähnten Saison auch nach Kopenhagen führte.

Mingotti's Operngesellschaft hatte hier goldene Tage unter dem Schutze des dänischen Hofes und der vornehmen Gesellschaft. Die Vorstellungen fanden im königl. Schlosse Charlottenburg in Kopenhagen statt, und Mingotti erhielt Zuschuß vom Hofe samt freier Beihilfe der „königl. Hofviolons" für sein Orchester. Ein echtes Opera-seria-Ensemble von Solisten bildete die Hauptattraktion, mehrere Primadonnen und ein Kastrat (Signor Cassati), dagegen nur zwei männliche Solisten, beide Tenore, und gar keine Bässe. Als Primadonnen glänzten in jener Saison Signora Turcotti und die deutsche Marianne Pirker, bekannt u. a. durch ihr romantisches Lebensschicksal (vgl. Riemanns Lexikon). Über das Repertoire in der Gluck'schen Saison bieten uns die kleinen Zeitungen jener Zeit nur wenige und dürftige Referate. Genannt werden Hasses hochgeschätzte „La clemenza di Tito", ferner „Artaserse" und „La Didone abbandonata" — beide von Scalabrini — ein Pasticcio „Arsace", die Oper „Temistocle" von einem ungenannten Komponisten und verschiedene Intermezzi von Hasse, Paradisi und Scalabrini. Glucks Name kommt dagegen in diesen Zeitungsreferaten nicht vor.

Nur eine einzige Komposition ist, soweit bekannt, die Frucht von Glucks Aufenthalt in Kopenhagen, nämlich eine Cantata anläßlich der Geburt des Kronprinzen (nachmaligen Christian VII.), „La contesa dei numi".[1] Der Text (von Metastasio), ursprünglich aus Anlaß der Geburt des französischen Dauphins geschrieben, wurde hier dänisch lokalisiert: die Götter und Göttinnen des Olymps sind, mit Jupiter an der Spitze, am Großen Belt(!) versammelt und heben einen Streit an, wer von ihnen die Ehre verdiene, Schirmherr des neugeborenen Kronprinzen genannt zu

[1] Handschriftliche Exemplare in den Kgl. Bibliotheken von Kopenhagen und Berlin, sowie im Musikarchiv „Rung", Kopenhagen. Wenn diese Kantate in A. B. Marx' „Gluck und die Oper" „Tetide" genannt wird, beruht dies wohl auf einem Schreibfehler. „Tetide" ist nämlich der Titel eines viel später (1760) von Gluck komponierten Festspiels für den Hof in Wien.

werden. Die Kantate (zwei Abteilungen) ist für sechs Solisten geschrieben (vier Soprane einschließlich des Kastraten, zwei Tenore, keine Bässe), hat keine Chöre, nur Solisten-Ensembles als Finale in beiden Abteilungen. Echte Opera-seria-Art zeigt namentlich der Stil der großen Koloraturarien, so z. B. die der Göttin Fortuna „Se vorra fidarsi all' onde", wo sie dem Prinzen ihren Schutz zusagt, oder die entsprechende große Knalleffektarie (Tenor) des Mars mit ihren martialischen Rhythmen. Über dem Ganzen ruht die echte italienische „dolcezza", nur die kleine Ouverture ist mehr nordisch kräftig im Anschlag. Das Schlußensemble (Sextett), eine Art Wiegenlied, ist gar niedlich.

Sein Engagement in Kopenhagen beendete Gluck durch ein Konzert, in welchem er — wie schon früher in London — als Virtuos auf einem Glasinstrument auftrat! Das Blatt „Postrytteren" (Kopenhagen) bringt darüber folgende Anzeige:

„Samstag d. 19. April wird von Herrn Capellmeister Gluck auf dem italienischen Theatro in dem königl. Schlosse Charlottenburg aufgeführet ein, mittels Vocal- und Instrumental-Musique sehr schönes und applausibles Concert, allwo er sich in Sonderheit zum höchsten Contentement des Auditorii auf einem aus lauter Glas bestehenden und bishero nicht bekannt gewesenen Instrument hören läßt. Und dieweil es fürderhin nur dies eine Mal aufgeführet wird, flattiret er sich um so mehr des angenehmen Besuches geneigter Liebhaber. Der Anfang erfolgt nachmittags um halb sieben Uhr."

Glasinstrumente aus jener Zeit kennt man in dem böhmischen „Verrillon" und dem englischen „Angelic organ".[1]) Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen besitzt ein Instrument ähnlicher Art, „Grand Harmonicon" aus Baltimore, jedoch aus einer späteren Zeit (1828).

•

• •

So weit über Gluck in Kopenhagen. Sein Comparse daselbst J. A. Scheibe konnte sich „Königl. dänischer Capellmeister" schreiben, doch wohl zu merken „a. D."! Er hatte seinen Abschied gerade im Jahre vor der Gluck'schen Saison erhalten, als die Italienische Oper unter Mingotti (diesmal mit Scalabrini als Kapellmeister) einrückte. Überdies mußte Scheibe noch zu seinem Ärger erleben, daß selbiger Scalabrini sein Nachfolger als königlicher Kapellmeister wurde. Eine musikalische Palastrevolution also, die sich im Handumdrehen vollzogen hatte! Was mochte die Ursache sein? Ganz einfach — Scheibe, der sich in seinen Schriften, besonders in seinem viel gelesenen „Critischen Musikus" (Hamburg 1737—40) als Antiitaliener vom reinsten Wasser entpuppt hatte, fiel nun bei der neuen Ordnung der Dinge lästig, weshalb ihm ohne viel Umschweife die Tür gewiesen wurde. Er grämte sich so sehr darüber, daß er in ein freiwilliges Exil nach Sonderburg auf der Insel Alsen ging, wo er sich die Zeit vertrieb mit Übersetzung mehrerer dänischer Werke ins Deutsche, u. a. des komischen Heldengedichtes „Peder Paars" von seinem Freund und Gönner Ludwig Holberg, dessen ausführliche Biographie er auch verfaßte. Später, als die Verhältnisse sich änderten, kehrte Scheibe zurück und lebte als fruchtbarer Komponist bis zu seinem Tode 1776. Er hatte lange vorher schon die Genugtuung, den Fall der Mingottischen Oper in Kopenhagen zu erleben. Diese endete nämlich bereits im Jahre 1756 mit einem eklatanten Krach, und Pietro Mingotti starb drei Jahre später als armer, verschuldeter Mann, mutmaßlich in Kopenhagen.

An dieser Stelle brauche ich nicht näher einzugehen auf Scheibes Leben oder Schriften, mit seinen zahlreichen ästhetischen Einwürfen gegen die Opera seria. Nach Dänemark kam er 1744, nachdem er vorher eine zeitlang Hofkapellmeister bei dem Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach, dem dänischen Statthalter in Holstein, gewesen war. Der Hof in Kopenhagen war damals äußerst pietistisch gesinnt, weshalb dort ein ungünstiger Wind für alles Theatralische wehte. Scheibe wirkte eifrig für das Konzertwesen in der dänischen Hauptstadt, sowohl als Dirigent wie als Komponist zahlreicher Oratorien und kirchlicher Werke. Der Verein „Die musikalische Societät" hatte in ihm eine kräftige und zugleich, durch seine Stellung am Hofe, ein-

---

[1]) Vgl. Curt Sachs: „Real-Lexikon der Musikinstrumente", Berlin 1913. — A. B. Marx: „Gluck und die Oper" I, 180.

flußreiche Stütze. Es ist ihm ohne Zweifel sehr nahe gegangen, daß auch diese „Societät" ganz verschwinden mußte, als die italienische Oper auf Charlottenburg ans Ruder kam.

Doch nun zu Gluck! Es ist fast undenkbar, daß sich während seines Aufenthaltes in Kopenhagen in dem genannten Jahre zwischen ihm und Scheibe nicht Beziehungen irgendeiner Art angeknüpft hätten, ob freundschaftlich oder nicht ist ja hier belanglos. Ob nicht doch die Idee von dem „reinen" Musikdrama, von Scheibe so eifrig verfochten, nolens volens den Weg zu Glucks Gehirn fand, dort lagerte und gärte? Wir wissen nichts darüber, aber dennoch! Gluck war ein Mann von scharfen Sinnen, empfänglich für alle neuen Ideen und Eindrücke.

Der verdienstvolle, jetzt verstorbene dänische Musikhistoriker V. C. Ravn ist es gewesen, der zuerst diese Verhältnisse zutage förderte, teils in einer Spezialabhandlung, teils in der Festschrift des Kopenhagener „Musikvereins" (1886). Er macht darin auf zweierlei Dinge aufmerksam:

Erstens auf Scheibes unaufgeführte Oper „Thusnelde" (1749) (Königl. Bibliothek in Kopenhagen) mit dem Vorworte „Critischer Vorbericht von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele", worin Scheibe alle seine musikdramatischen Maximen auseinandersetzt: die ästhetische Berechtigung der Oper, die hohe Bedeutung des Textes, die Musik als „Sprache der Affecte", das „tönende" Element im Text, er bedient sich sogar (als erster?) des modernen Schlagwortes „die Melodie der Sprache", fernerhin die Ouverture in ihrem ästhetischen Zusammenhange mit dem Texte, die Instrumentation, die sorgfältige Behandlung der rezitatorischen Partien in der Oper usw. Wir finden hier wie in einer Rüstkammer alle die Waffen, welche Gluck später in seinem Kampf um die Oper benutzte (Vorwort zur „Alceste").

Man beachte, daß die Datierung dieser Vorrede zu „Thusnelde" in eben das Jahr fällt, als Gluck Kapellmeister in Kopenhagen war.

Zweitens verweist Ravn auf Glucks Oper „Telemacco" (1749—50), die erste, die er nach seiner Kopenhagener Saison komponierte. Unter Glucks vielen vorreformatorischen Opern ist diese nach A. B. Marx' „Gluck und die Oper"[1]) die einzige, welche mehr als nur rein italienischen Formalismus aufweist. Hier befleißigt er sich, die solistische Einförmigkeit zu vermeiden und neue Elemente zu schaffen, indem er größere Ensembles einführt, dazu kommen größere Chorszenen, häufigere Anwendung des dramatischen „Recitativo accompagnato", überhaupt eine straffere Struktur der Oper, um größere Einheit zu schaffen, kurzum einen dramatischen „Organismus" herbeizuführen. „Telemacco" erhält dadurch einen ganz besonderen Platz in der Reihe der vielen „italienischen" Opern Glucks. Daß er selbst diesem Werke großen Wert beigemessen haben muß, erhellt daraus, daß er später diese Partitur geplündert hat zugunsten seiner neueren Werke, unter andern der Reformopern „Armida", „Iphigenie in Tauris" und „Iphigenie in Aulis". Das charakteristische Einleitungsmotiv zur Ouvertüre der letztgenannten Oper ist z. B. einem Chor aus dem „Telemacco" entlehnt.

Dies alles gibt zum Nachdenken Anlaß. Doch darf man hier nicht vergessen, daß Scheibe damals nicht der einzige unter seinen Zeitgenossen war, der die dramatischen Sünden der italienischen Oper geißelte, vor ihm waren es schon Benedetto Marcello („Il teatro alla moda" 1722) und Apostolo Zeno in Italien, in England Addison,[2]) in Deutschland Lessing[3]) in ihren Schriften, in Frankreich Lully und Rameau in ihrer Musik.

Gluck muß demnach Anregungen verschiedenster Art gehabt haben, als er endlich 13 Jahre nach der Kopenhagener Episode mit seiner ersten Reformarbeit „Orfeo ed Euridice" (Wien 1762) hervortrat. Interessant ist aber diese Gluck-Scheibesche Episode, und Scheibes Name verdient den eben genannten zur Seite gestellt zu werden als einer der Bahnbrecher für die Opernreform, welche Gluck später vollführte.

---

[1]) Siehe auch Herm. Kretzschmars schöne Studie: „Zum Verständnis Glucks." (Jahrbuch Peters X.)

[2]) „The spectator" (London 1710). G. Calmus „Drei Aufsätze von Addison," (Smlbd. d. I. M.-G. IX, 131 ff.)

[3]) „Laokoon" 1766.

Zeitgenössischer Vertrieb Deutscher Denkmäler der Tonkunst

Von

Oskar von Hase

Das Musikbuch, durch den Inhalt vom Buche des geschriebenen Worts grundsätzlich verschieden, hält Werke der Kunst in sichtbaren Tonbildern fest. Die Entwicklung der Tonkunst schafft künstlerisch neue Werte, die Ausbildung der Tonschrift bietet neue Mittel zur Erhaltung und Vervielfältigung der Musikwerke, das Buchwesen und der Buchhandel der Musik, bei reicherer Entfaltung der Musikalienhandel, gestaltet diese Kunstwerte zu wirtschaftlichen und Handelswerten um.

Der früh fleißig beackerten Literaturgeschichte des Schrifttumes ist erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts die in Liebhaberbegeisterung gepflegte Beschäftigung mit der Buchdruckgeschichte, ein Jahrhundert später die mit dem Buchhandel gefolgt und noch im selben Jahrhundert im wesentlichen zum Abschlusse gelangt. Die Geschichte der in Musikwerken überkommenen Tonkunst hat erst im vorigen Jahrhundert wissenschaftlich eingesetzt, die Erforschung der Herstellungsarten der Musikbücher erst vor wenigen Jahrzehnten begonnen, die Geschichte des Musikalienhandels ist noch zu schreiben. So eng der deutsche Musikalienhandel in seinen Anfängen dem Buchhandel verbunden war und im Stande der Gegenwart verbunden ist, so weicht die Entwicklung der Tonkunst nach Art, Zeit, Herkunft und Geltungsbereich doch oft wesentlich von dem Wandel der Wissenschaft und Dichtung ab, namentlich aber ist die Geschichte des Musikalienhandels weit mehr durch die Entwicklung der musikalischen Formsprache und die von ihr geforderten Wandlungen gewerblicher Herstellungsweise bedingt, als die Geschichte des Schriften-Buchhandels durch Umbildungen der Literaturformen und der Satz- und Druckverfahren.

Zunächst war das Musikbuch seit der Befreundung deutscher Stämme mit Schrifttum und Kunst der alten Welt denselben wirtschaftlichen Wandlungen unterworfen wie das Schriftbuch, als aber gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts der Schriftguß für Buchdruck erfunden wurde, war, im Gegensatz zu der noch einheitlichen Weltschrift des Abendlandes für die Wortsprache, die Musikschrift nach Zweck, Übung und Volkstum mannigfach zerklüftet. Deutschen Meistern der Druckkunst in Rom gelang es, die Schwierigkeit des Doppeldruckes der Noten mit farbigen Linien zu besiegen und damit dem Druckbuchhandel der alten musikalischen Kirchenbücher zu Ausgang des Mittelalters Bahn zu brechen. Der Anlauf zum Musikbuchhandel zur Zeit der Wiedererweckung der Wissenschaften und Künste fand im Musikbuchhandel der Reformationszeit seine volkstümliche Ausgestaltung. In Deutschland gehen in diesem Zeitalter, dem ersten Jahrhundert nach Erfindung der Buchdruckkunst, die drei großen nacheinander einsetzenden, einander befruchtenden Bewegungen der Musik und damit die ihr dienenden Formen des Musikalienhandels nebeneinander her: der auf die Liturgie des lateinischen gregorianischen Gesanges aufgebaute Kirchen-Musikbuchhandel, der mehrstimmige in allen Zungen redende Kunstgesang geistlicher und weltlicher Art mit seinen freien musikhändlerischen Unternehmungen humanistischer, lehrhafter und volkstümlicher Färbung und der deutsche Ausbau der kirchlichen Musik auf dem Untergrunde der evangelischen Gemeinde mit den von Luther angeregten Verlagswerken für Kirche und Schule, und für weltliche Kantoreien innerhalb der Gemeinden.

Unmittelbar nach Abschluß der Trienter Kirchenversammlung hat, als mit Beginn der Reform der Kirchenmusik und mit der anhebenden Vorherrschaft der großen Meister des Chorgesanges

der Musikverlag sich neu belebte, auch für den Musikalienvertrieb eine neue Zeit eingesetzt. Die Ausbildung dieses Notenvertriebes ist, wie die des allgemeinen Buchvertriebes, eng mit dem Meßkatalogwesen verknüpft, nicht nur, daß der Meßkatalog von Anbeginn seines ersten Volljahres 1565 den Musikbüchern, im Gegensatze zu den Erzeugnissen anderer Künste, eine ständige Sonderabteilung gewidmet hat, sondern Ladenvertrieb und allgemeine Musikalienkunde stützen sich auf ihn in gleicher Weise. Es war mir vergönnt, die gesamte Folge der Buchhändler-Meßkataloge in allen ihren Abzweigungen erstmalig zusammenzubringen, auch hat der verehrte Meister der Musikwissenschaft, dem der vorliegende bescheidene Beitrag eines Laienbruders der Musik gewidmet ist, auf meine Anregung den jetzt fürs Vaterland gefallenen jungen Musikforscher Albert Göhler mit der Verzeichnung der Musikwerke dieser von mir dargebotenen Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung betraut (Leipzig 1901).

Die Augsburger Verleger des Frankfurter Meßkataloges bieten einen lebensvollen Einblick in die große geistige Bewegung der musikalischen Wiedergeburt, die auf den ihr gewidmeten Buchhandel umbildend gewirkt hat. Zumal das verdiente Buchhändlergeschlecht der Augsburger Willer hat sich um die Ausbildung des deutschen Musikalienvertriebes und seine selbständige Gestaltung zu einem besonderen Zweige des Buchhandels großes Verdienst erworben. In ihren Meßkatalogen treten seit 1610 die Musikbücher stärker hervor. Der dritte Georg Willer, damals bereits zur Männlichkeit herangewachsen, hat sich als Buchhändler der Musik ergeben. Unter seinem Namen ist das erste gedruckte Musikalien-Laden-Verzeichnis, ein Druckheftchen von 16 Seiten in Ausstattung des Meßkataloges ausgegangen, das sich in meinem Besitze findet. Wie die deutsche Musik zu einem guten Teile auf der italienischen beruhte, so hat dieses bei Dauid Francken in Augsburg 1622 gedruckte Verzeichnis in dem im Jahre zuvor (nicht 1619, wie in den Monatsheften 1882 gedruckt) herausgegebenen Verlags-Verzeichnisse italienischer Musik der Druckerei zum Pinienzapfen des Alessandro Vincenti zu Venedig „Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della Pigna: di Alessandro Vincenti. In Venetia." einen verlagsmächtigen Vorläufer. Als musikalisches Lagerverzeichnis nach Weise des deutschen Buchladens aber geht es als Bahnbrecher allen anderen voran, wenn auch dies Willersche Verzeichnis von 1622 mit seinen 359 musikalischen Büchern von 174 namentlich angeführten Tonsetzern dem venedischen Verzeichnisse von 1621 mit 629 fast ausschließlich italienischen Werken an Umfang und übersichtlicher Gliederung nachsteht. Das „Verzeichnus aller Musikalischen Bücher / vnderschiedlicher Authoren, so wol newer als alter / Welscher vnd Teutscher, welche zu finden bey / H. Georg Willer Büchhandlern / in Augspurg", weist zumeist Erzeugnisse des deutschen Musikalienverlages auf, die es erstmalig selbständig mit dem Anspruch auf gewisse Vollständigkeit vereint. Der vorangeschickte lateinische Titel „CATALOGVS / LIBRORVM MVSICALIVM VARIORVM AVTHORVM / OMNIVM NATIONVM TAM ITALORVM / quam Germanorum, tam recentium quam vete / rum, quos Lector venales reperiet apud / Georgium Willerum Bibliopol: Augustae", der Werke aller Nationen ankündigt, verspricht inbezug auf andere Völker ein wenig zu viel, bietet aber doch in diesem einzigen Verzeichnisse weit mehr, als bis jetzt zu unserer Zeit die verschiedenen Denkmälerfolgen Deutscher Tonkunst zu bieten vermochten. Italien ist, so beträchtlich seine Tonsetzer angezogen werden, nur mit vier Druckorten und insgesamt 26 Verlagswerken vertreten, davon Venedig mit 21, Rom und Sammieli (wohl San Michele bei Verona) mit je zwei, Bologna mit einem einzigen. Allein neun fallen auf amtliche Kirchenbücher, so auch alle drei aus Paris, die Frankreichs ganze Beisteuer geben. Der Verlagsort ist bei der großen Mehrzahl, bei 223 Werken angegeben. Hiervon fallen 148 Werke aufs Reich. Von süd- und westdeutschen Städten stehen obenan der alte Meistersingerort Nürnberg mit 28 Werken, es folgen der Meßplatz Frankfurt mit 26, die katholischen Hochburgen Dillingen mit 16 und München mit 14 Werken, Augsburg, als Vertriebsstätte so rege, wird als Verlagsort nur mit 7 Musikbüchern genannt, weiter Straßburg mit 6, Köln, Ingolstadt und Passau mit 4, 3, 2, Darmstadt, Lauingen, Ursell und Friedberg mit je einem Werke, ebenso Graz, Innsbruck und Prag, sowie das lothringische Pontamousson. In Nord- und Mitteldeutschland, die in einem süddeutschen Lagerverzeichnisse natürlich bescheidener vertreten sind, führt der Meßplatz Leipzig mit 16 Werken, dann folgt gleich die junge Universitätsstadt Jena, deren Collegium philomusicum ein zeitgenössischer Stich in voller Tätigkeit auf dem noch jetzt erhaltenen sogenannten Pulver-

turme darstellt, mit 5 Musikwerken, die Handelsstadt Hamburg mit 4, Koburg mit 3 Werken, Erfurt und Rostock mit je 2, Dresden und Stettin mit je einem. Aus der deutschen Hafenstadt Polens Danzig sind 2 Werke genannt, aus der Schweiz nur je eins aus Basel und Zürich, hingegen sind die Niederlande, entsprechend ihrer frühzeitigen für die oberdeutsche Musik wichtig gewordenen Entwicklung des Musikschaffens mit 42 Werken vorgegangen. Antwerpen schlägt mit 34 Musikbüchern überhaupt alle anderen Städte, daneben wird Douai mit 4, Leiden mit 3, Utrecht mit nur einem Werke genannt. Die ohne Ort angeführten 136 Titel mögen diese Verhältnisse etwas verschieben, doch verteilen sie sich auf aller Art Musik.

Der Sprache nach scheiden sich die Musikbücher in einen welschen Teil, der einschließlich der vorangeschickten 16 amtlichen Kirchenbücher und eines kleinen Nachschubes von 9 Werken am Schlusse des Heftes 252 Titel umfaßt, zumeist lateinische, doch auch italienische und einige französische, gegen Schluß dieser Abteilung auch 6 lateinisch-deutsche, und den deutschen Teil mit 107 Titeln.

Als Verlagsstätten von Musik, die in deutschem Gewande auftritt, werden bei 33 Werken 14 Städte namentlich erwähnt, bei 74 Werken (davon 5 im lateinischen Teile) wird kein Ort genannt. Nürnberg mit 10 und Leipzig mit 6 (davon eins im lateinischen Teile) behalten hierbei die Führung, aber das Bild verändert sich insofern völlig, als die katholischen Plätze fast ganz ausscheiden. In Straßburg halten 3 deutsche Werke den lateinischen die Wage, der Weltmarkt Frankfurt weist in dem Verzeichnisse nur 2 deutsche Titel auf, so viele wie Jena und Erfurt, mit je einem deutschen Werke werden neben den nord- und mitteldeutschen Städten Dresden, Hamburg und Koburg, in Süddeutschland Darmstadt, Lauingen und Prag angeführt, dazu Basel und Zürich. Eine Durchforschung nach der Heimat der Tonsetzer verrückt die Grenzen weit mehr zugunsten der deutschen Musik, wenn auch nicht so weit wie bei Feststellung der Druck- und Verlagsstätten. Die deutsche Verlagsarbeit ist auch in dieser rasch aufstrebenden Zeit der Tonkunst dem Umfange nach erheblicher als das von ihr vertretene Musikschaffen in Deutschland. Die überschüssige Kraft geht aber, wenn sie auch noch einige lebendige Werke früherer Zeit weiter fördert, nicht auf die Wiedergabe älterer Schöpfungen zurück, sondern stellt sich in den Dienst ihrer Gegenwart. Wie das Willersche Verzeichnis der Musik seiner Zeit dient, zeigt sich selbst bei den Werken, die als unverlierbares Eigentum der Kirche schon seit der Stammeszeit der deutschen Völker den Hauptbestand des Buchwesens ausgemacht haben. Die Bücher des katholischen Gottesdienstes, die den Vorrang haben, bestätigen, daß für den Handel mit amtlichen Musikbüchern der Abschluß des Tridentiner Konzils nicht minder entscheidend war, als, wenn auch im Gegenschlage, für die Entstehung des Meßkataloges. Von den vorangestellten Kirchenbüchern, soweit sie nicht die einzelnen Orden der Franziskaner, Prämonstratenser und Cisterzienser angehen, beruft sich die Mehrzahl ausdrücklich auf die Ordnungen dieser Kirchenversammlung. Zu Beginn des Jahrhunderts aber waren auch diese Neuausgaben entwertet worden durch eine Neudurchsicht auf Befehl Papst Clemens VIII. (1605). Auf diese neuerliche Bearbeitung wird bei allgemein gültigen Ritualbüchern zumeist hingewiesen, soweit nicht der im Jahre zuvor verstorbene Paul V. für einen bestimmten Kreis Weisungen getroffen hatte.

Den von der Musikentwicklung erneuten Ritualwerken folgen im lateinischen Teile nach der Gesamtüberschrift die besonders stark vertretenen Cantionen, Canzonetten, Concerte, geistliche Motetten, desgleichen Introitus, Messen, Magnificat, Psalmen, Hymnen, Completorien und reichlich Madrigale. Nächst den italienischen Lehrmeistern treten die zeitgenössischen Meister der deutschen Renaissance durch dieses Verzeichnis an die volle Öffentlichkeit. Ihre Werke, die als Denkmäler Deutscher Tonkunst gelten können, sind reichlich verzeichnet. Unter ihnen treten in den Vordergrund nächst dem letzten Meister der Zeit des Chorgesanges, dem vor einem Jahrzehnte verstorbenen Hans Leo Hasler, der ein Jahr vor Erscheinen des Katalogs zu Wolfenbüttel heimgegangene Thüringer Michael Prätorius, die Leipziger Thomaskantoren Seth Kallwitz (Calvisius) und Johann Hermann Schein. Weiter sind an bekannteren Namen hervorzuheben die Augsburger Aichinger, Erbach, Gumpelzheimer, Paix, Haslers Brüder in Nürnberg, Rudolf Lassus in München und die anderen zumeist in Österreich und Tirol tätigen Süddeutschen Regnart, Reyman, Sayve und Stadlmayr. Daneben sind in diesem süddeutschen Handelsverzeichnisse stark vertreten aus Mitteldeutschland die Thüringer und Sachsen Michel Altenburg in Erfurt, Amerbach in Leipzig, Demantius in Freiberg, Melchior Franck in Koburg, Valentin Haussmann aus der Folge der fünf

gleichnamigen Organisten, aus Norddeutschland Hieronymus Prätorius in Hamburg, Bartel Göss (Gesius) in Frankfurt a. O., Besler in Breslau und Zange in Berlin, dazu die Meister hamburgischer Tanzmusik, die geborenen Engländer Brade und Simpson. Von den Niederländern macht sich zuvorderst noch Johann Sweelinck geltend, von den Italienern, durch Venedig und Antwerpen vermittelt, der große Palestriner Johann Petraloysius, wohl werden von den als Neuerer auf besonderen Gebieten bekannten Tonsetzern die beiden Gabrieli, Orazio Vecchi und Claudio Monteverdi, Grossi von Viadana und sein Schüler Agazzari, Anerio, Banchieri und besonders bei den Madrigalen neben Marenzio manche ihrer Landsleute genannt, ihre Zahl tritt aber trotz der von Italien ausgehenden Bewegung ganz beträchtlich gegen die Fülle deutscher Tonsetzer zurück. Bemerkenswert ist, wie der Musikalienhandel, abgesehen von wenigen neu aufgelegten Schulbüchern, lediglich das Neueste betreibt. Die älteren Meister, die deutschen Heinriche Isaac und Finck, dann die Helfer Luthers Johann Walther, Ludwig Senfl und Johann Eccard, aber selbst nur um ein Menschenalter zurückstehende große süddeutsche Meister, wie Jakob Handl (Gallus) und Orlandus Lassus fehlen ganz, von den Neuesten sind Heinrich Schütz und Samuel Scheidt noch nicht aufgenommen, während das dritte große S dieser sich standhaft unter dem Namen Johann Hermanschein verbirgt.

Die hauptsächlich begehrte Kleinware des Musikalienmarktes ist in etwa vierzig Sammelwerken, der beliebtesten Form des Notenverlages dieser Zeit, im Willerschen Verzeichnisse niedergelegt. Das Angebot drängt sich beim Musikalienverkauf in der Fassung der zum Kauf anreizenden Titel vor. So ist schon aus den deutschen Titeln dieser Sammlungen und den Schlagworten der Komponisten für ihre eigenen Sammlungen zu ersehen, was als Neuestes modischer Musik von den Verlegern zu Markte gebracht wird. Überall wird das Neue hervorgehoben, neue erlesene fleißige schöne Lautenstücke werden im Lautenbuche angekündigt, eine neue Art teutscher Tabulatur von den berühmtesten Musici und Organisten teutscher und welscher Lande, die Unterrichtung der Gesangkunst auf eine neue Art, neue teutsche Kirchengesänge auf eine sonderliche Art, geistliche Lieder auf die gemeinen Melodeyen, der geistliche musikalische Lustgarten, darin allerlei liebliche Harmonien, teutsche Psalmen, daneben was sonst an allerhand Lobgesang, Freuden- und traurigen Klageliedern als geistlich Labsal und Herzensstärkung in Kirche und Häusern üblich, als eine Neuerung Geistliche Konzerte. Vor allem werden neue schöne teutsche Gesänge und auserlesene teutsche Gesänge und auserlesene teutsche Lieder angepriesen. Der Weltspiegel neuer teutscher Gesänge von Freud und Leid, Glück und Tücke in dieser Welt blinkt auch in den Einzelsammlungen wider: liebliche Neujahrs- und Weihnachtsgesänge, der Fasciculus neuer Hochzeits- und Brautlieder, Tischmusica und fröhliche Schlaftrunkliedlein, musikalische Kurzweil und Wollüst, das Venuskränzlein mit allerlei liebliche und schöne Blumen geziert und gewunden, der Horticello anmutiger, fröhlicher und trauriger neuer amorosischer Gesänglein, der musikalische Rosengarten und die Venusblümlein, das Studentengärtlein neuer lustiger weltlicher Lieder, der Hortulus lieblicher lustiger und höflicher teutscher Lieder samt einem neuen Echo mit 8 Stimmen, lustige Texte und liebliche Concordanzen, musikalische Streitkränzlein. Sie alle tragen die frischeste, erfreulichste Ware des deutschen Buchhandels dieser Zeit, das deutsche Lied, ins Volk. Aber auch der Lustgarten neuer teutscher Gesänge erblüht nach Art der welschen Madrigalien, teutsche Canzonetten von den fürtrefflichsten italianischen Componisten aus ihrer Sprache componiert, allerlei frische, neue, kurzweilige Lieder nach Art der Neapolitanen und Villanellen werden von vielen Autoren geboten, solche Madrigalien und Balletten sind sowohl mit lebendigen Stimmen, als auf allerhand musikalische Instrumente und Saitenspiel zu gebrauchen. Die neuen, schönen, lustigen, deutschen, weltlichen Lieder und amorosischen Gesänge mit artigen, hübschen Tänzen und die fröhlichen, lieblichen Tänze mit poetischen, schönen Texten überwuchern alles. Ein Postiglion der Lieb, darin ganz neue lustige Tänze, und neue musikalische Werklein mit Allemanden, Balletten, Curanten, Intraden, Madrigalien, Neapolitanen, Paduanen und dazugehörige Galliarden, Passamezzen, Quodlibet, Saltarellen, Villanellen und Volten, auf neue Art und Manier lustig zu singen und so zuvor nie in Druck gekommen, werden im Auszug vorgesetzt, ein wahres „Banquetto musicale". Kurz, dieses erste Warenverzeichnis eines deutschen Musikalienladens, das übrigens dem praktischen Bedürfnisse durch Angabe der Formate, zumeist Quart, und vor allem ausgiebig durch Verzeichnung der Stimmenzahl dient, gibt ein treues Bild

des fröhlichen Deutschlands zu Beginn des deutschen Krieges. Doch schon tritt neben einem Opusculum neuer und alter Reuterlieder eine Sammlung von Allerlei Streit- und Triumphliedern als Heldenmut, Martialisches Wesen, Heerdrummel, Feldgeschrei und Schlachten zwischen Venuskrieg, Friedseligkeit und Liebesverbündnis hinein.

Der große Krieg hat die so aussichtsvoll begonnene selbständige Entwicklung des deutschen Musikalienhandels, die von dem wirtschaftlichen Musikwesen Italiens wesentlich abweicht, im Keime erstickt. Die vom deutschen Musikalienverlage dargebotene Ernte aus dem Lebenswerke der größten Meister der Blütezeit des vielstimmigen Gesanges und der musikalischen Renaissance schwindet dahin, die durch die Frankfurter Verleger der Meßkataloge geförderte zusammenfassende, zeitgenössische Musikalienkunde reicher Gliederung geht nieder, Neuverlag in mäßigster Ausstattung beschränkt sich auf Allernötigstes oder zufällig von Fürsten oder Städten Begünstigtes. Während in Italien zu Venedig der reine Musikalienverlag unbehindert fortbesteht — das im Jahre nach Schluß des 30jährigen Krieges neu herausgegebene Verlagsverzeichnis des Alessandro Vincenti von 1649 und das von 1662, mit Preisen in venedischer Münze, bestätigt den Fortbestand des Verlages zur Pigna für den italienischen Vertrieb, — so bleibt das Willersche Ladenverzeichnis der Musik vereinzelt. Das Vorkommen vier Jahre später im Willerschen Meßkataloge des Jahres 1626 von 140 Musikbüchern, unmittelbar vor dem Hinschwunde dieses Augsburger Unternehmens des Frankfurter Meßkataloges, erweist nur den vorläufigen Weiterbetrieb des Musikalienverschleißes durch den Meßkatalog, doch auch von dieser beträchtlichen Zahl sind nur 18 Werke Neuigkeiten. Immerhin darf diese an sich erhebliche Einschaltung als Nachtrag zum Ladenverzeichnisse von 1622 gelten, wie ja dieses Verzeichnis selbst nach der Art seiner Verbreitung und Aufbewahrung als Beilage und Ergänzung zum Meßkataloge, aus dem es erwachsen war, zu betrachten ist.

In Deutschland wird der Meßkatalog wieder zum alleinigen Vertriebsmittel auch der Musik. Prüft man die Musikbücher aller Meßkataloge in deren erstem Jahrhunderte, so bewähren sich innerhalb der dürren Ziffern der Meßverzeichnisse als wirkliche Neuigkeiten des Musikalienmarktes beim Durchschnitte des Jahrzehntes alljährlich in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts 30, in den beiden folgenden Jahrzehnten je 21, im letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts 29 Werktitel. Zu Beginn des Jahrhunderts hebt mit einem neuen Zeitalter der Musik ein merkbarer Aufschwung des Musikalienmarktes an. Im ersten Jahrzehnte kommen alljährlich im Durchschnitte 58 Neuigkeiten zu Markte, in den beiden folgenden schon vom Kriege berührten Jahrzehnten 39 und 31, in den dreißiger Jahren, den schlimmsten des großen Krieges, kaum 8, im Schlußjahrzehnte des Krieges zwar wieder 23 neue Werke, aber die Arbeit eines Jahrhunderts ist für Deutschland nahezu verloren. Die Triebkraft stockt in diesem zuvor fruchttragenden Zweige des Buchhandelsstammes. Wohl bleibt im Anschluß an den von der Reformation angebahnten Organisten- und Kantorenverkehr ein Leih- und Tauschverhältnis für ernste deutsche Musik im Amtsbetriebe und aus Gelegenheitsanlaß geschaffener Werke, doch dieser Notersatz für freie Verlagsgebung entzieht das Schaffen der öffentlichen Wertung. Der zuvor blühende deutsche Musikalienverlag ebbt in ein neues Handschriftenzeitalter aus. Unter den Musikern selbst greift in Deutschland eine Minderwertschätzung des sinkenden Notendruckes und Musikalienverlages und damit Gleichgültigkeit gegen die Verbreitung ihrer Lebensarbeit Platz. Die Werke des größten Musikers aller Zeiten bleiben unveröffentlicht, der größte Teil der Musikschätze seines Jahrhunderts geht verloren, anderes zufällig Geborgene schlummert vergraben, ein reiches Erbe ist verschüttet.

Erst ein Jahrhundert nach dem Abschlusse des großen Krieges, bald nach Joh. Seb. Bachs Tode, ersteht am Orte seiner Lebenstätigkeit, am mitteldeutschen Hauptmeßplatze des Buchhandels, der deutsche Musikalienhandel inmitten der Stürme des 7jährigen Krieges aufs neue, wieder auf ein großes Musikalienlager aufgebaut, durch dessen musikkundliche Verzeichnisse im Vertriebe planmäßig gestützt, und durch eigenen freien Verlag in erfinderisch verbessertem Musikdruckverfahren gefördert.

Auf dieser Grundlage hat der Musikverlag der Gegenwart, Weltwerte neuer und alter Musik der Öffentlichkeit darbietend, bis zur Gegenwart weitergebaut. So ist es auch möglich geworden, die einst verschollenen und vergrabenen Musikschätze der Vorzeit wieder zu neuem Leben zu bringen, wie dies nach der Planung und gegenwärtigen Leitung Hermann Kretzschmars durch die „Denkmäler Deutscher Tonkunst" zukunftverheißend begonnen worden ist.

Musik

Von

Max Kalbeck

. . . Musik, die sich erhob von dunkeln Stufen
Des Tierreichs bis zur Gottheit Strahlengipfeln,
Urmutter aller Kunst, die Kindeskinder
Des Paradieses Unschuldssprache lehrt,
Auf daß sie leicht und schnell mit fernen Geistern
Wie mit dem nächsten Nachbar sich verständ'gen,
In Zungen, die kein Weiser ausstudiert, —
Du bindest, was feindselig sich geschieden,
Kräftigst die Schwachen, tröstest die Betrübten,
Gibst Zuversicht den Armen kleinen Glaubens,
Bringst Freiheit den Gefesselten und wirfst
Die Pfeiler ihrer Kerkerwände nieder.
„Laßt ab vom Grimm, begrabt den toten Haß
„Und kehret um zur alllebend'gen Liebe!
„Kehrt um zu mir, die Sphären läßt erklingen,
„Wenn durch den Raum im Takt die Sonnen rollen!"
So rufst du den entzweiten Brüdern zu
Und zeigst den sichern Weg aus nächt'gen Schatten
Zur Glorie des neuen Tags, auf dem Tamino
Mitten durch Feuersbrunst und Wasserfluten
Mit der Geliebten ohne Furcht gewandert,
Von einer Flöte zartem Hauch geleitet . . .

Der Menschheit Genius entwaffne bald
Den wilden Krieg von Allen gegen Alle
Und schaff' ihn um zum friedlichen Konzert!
Im Wettstreit idealer Mächte muß
Das Schicksal einer Welt sich wenden, die
Zur Überwelt heranreift . . .

(Aus einem am 17. August 1917 im Mozarteum zu Salzburg gesprochenen Prolog.)

Albrechtsbergers Konzerte für Maultrommel und Mandora

Von

Adolf Koczirz

Auf der Fahrt nach Frankfurt zu seiner Krönung zum römischen König nahm Joseph II. zu Ostern des Jahres 1764 Aufenthalt im Stifte Melk an der Donau. Bei den Veranstaltungen zu Ehren des hohen Gastes spielte die Musik keine geringe Rolle. Es waren denkwürdige Tage für das Stift, nicht zuletzt für den damaligen Stiftszögling Georg Albrechtsberger, der für sein meisterhaftes Orgelspiel beim Hochamte des Ostersonntags von dem Herrscher durch den bekannten huldvollen Antrag ausgezeichnet wurde. Der Geschichtsschreiber des Stiftes, Ignaz Franz Keiblinger [1], erwähnt noch einen weiteren außergewöhnlichen musikalischen Genuß, der dem hohen Gaste geboten wurde. „Damals besaß das Kloster Melk", erzählt Keiblinger (Bd. I, S. 1019), „an Bruno Glatzel (geb. zu Passau 1721, Profeß 1745, Priester 1747) einen Virtuosen von seltener Art. Er verstand auf der Maultrommel, sonst Brummeisen oder Brummstahl genannt, sehr kunstfertig zu spielen und hatte die Gnade, sich im J. 1764 vor dem kais. Hofe sowohl bei dessen erster Ankunft in Melk, als bei der Rückkehr von Frankfurt, auf seinem Instrumente hören zu lassen, auf welchem er Musikstücke in Noten gesetzt, von einer Laute begleitet, vortrug".

Den Beifall, den P. Glatzel mit seiner Kunst auf dem eigenartigen Tonwerkzeuge erntete, das zu jener Zeit in Deutschland vielfach gepflegt wurde, in Schubart [2] einen Anwalt, und noch über die Anfänge des 19. Jahrhunderts hinaus in Heinrich Scheibler, „Seidenwaaren-Manufacturist in Crefeld", einen schwärmerischen Liebhaber und eifrigen Konstrukteur fand [3], bezeugt auch ein bei Joseph Kurzböck, Wien 1764, erschienenes anonymes Schäfergedicht in

---

[1] Geschichte des Benediktiner-Stiftes Melk in N.-Oe., seiner Besitzungen und Umgebungen, Wien 1867.

[2] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.

[3] Leipziger Allg. Mus. Zeitung 1816, dann die Schrift „Der physikalische und musikalische Tonmesser" usw., Essen 1834. Auf S. 77—80, „Über den Nutzen der Maultrommel".

6 Büchern mit 1143 Alexandrinern: „Triumph der zehnten Muse. Ein arcadisches Gedicht. Bei Gelegenheit der Höchstbeglückten Römischen Königswahl und Krönung Josephs des Zweyten", worin Glatzel unter dem Namen Damöt gefeiert wird [1].

Glatzel wirkte zuletzt als Pfarrer in Draiskirchen, in der Nähe von Baden bei Wien (1767—1773). Er endete hier auf eine höchst tragische Art als Opfer eines Raubmordes, indem er in der Nacht des 18. Februar 1773 von seinem Hausknecht und dessen Spießgesellen im Schlafe erschlagen wurde.

Albrechtsberger war ein Ohrenzeuge der Konzerte P. Glatzels. Er war ein empfänglicher und dankbarer Hörer. Im Graf Esterházyschen Archiv in Eisenstadt fanden sich unter dem handschriftlichen Nachlasse Albrechtsbergers drei Maultrommel-Konzerte. Ihre Anzahl muß ursprünglich eine größere gewesen sein und dürfte sich nach der Bezeichnung des letzten Konzerts auf mindestens sieben belaufen haben, ein Beweis, welch nachhaltigen Eindruck die Produktionen P. Glatzels auch bei einem Musiker wie Albrechtsberger hinterlassen haben mußten. Die vorgefundenen Stücke [2] sind:

I. Ein Concertino in D-dur, Anno 1769. Trombula, Mandora, 2 Violinen und Baß. 1. A tempo (2/4). 2. Ohne Tempoangabe, dem Charakter nach ein Adagio (3/4), A-dur. 3. Menuet, D-dur, Trio, A-dur. 4. Finale, Allo (2/4). II. Concerto in F à 5, von 1770. Crembalum, Mandora, 2 Violinen und Baß. 1. Allo moderato (2/4). 2. Andante (3/4). 3. Menuet, Trio, C-dur. 4. Allo moderato (2/4). III. 7 Concerto in E-dur pour la Mandora et Claveein, von 1771. Crembalum, Mandora, 2 Violinen, Viola und Baß. 1. Tempo moderato (2/4). 2. Adagio (3/4), A-dur. 3. Finale. Tempo di Menuet (3/8).

Wie man sieht, sind Albrechtsbergers Konzerte von den eingangs geschilderten Darbietungen Glatzels wesentlich verschieden. Die ursprünglichen Kabinetstückchen erscheinen in den Rahmen des Streichtrios und des Streichquartetts gefaßt, wobei von Albrechtsberger ohne Zweifel nicht bloß die instrumentalen Elemente des Glatzelschen Konzertinos, sondern auch die Grundlinien seiner Manier gewahrt wurden, so daß uns in den Konzerten ein Wiederklang der mit der Kunstfertigkeit des eigenartigen deutsch-österreichischen Virtuosen versunkenen Musik erhalten geblieben ist.

Die Begleitlaute Glatzels war, Albrechtsberger zufolge, nicht die französisch-deutsche Laute der Ausgangszeit, sondern eine Mandora, die flache handlichere Art der Chorlaute in der alten Lautenstimmung, u. zw. entweder in der tieferen altfranzösischen G-, oder in der höheren altdeutschen A-Stimmung. Die Mandora scheint, nach den vorhandenen Notenbeständen zu urteilen, in den österreichischen Klöstern gern gespielt worden zu sein. [3]

---

[1] Keiblinger, Bd. I, S. 1019 und Bd. II, S. 412.

[2] Ihre Beschaffung ist den Bemühungen der Frau Hedwig Neumayr-Heller (Wien) zu danken.

[3] Einen vom Verfasser durchgearbeiteten Bund Mandoramusik aus dieser Zeit (Solostücke, Duos und Konzerte mit Violin, Flauto traversiere und Baß) besitzt das Musikarchiv des Benediktinerstiftes Kremsmünster in Ober-Österreich. Das handschriftliche Lautenbuch des Chorherrenstiftes Klosterneuburg 1255 vom Ende des 17. Jahrhunderts enthält zum Schluß (S. 148—158) mehrere Partien in F-dur mit der Überschrift: „Parth: Cum Manthora". Die neufranzösisch notierte Lautentabulatur verlangt nicht die für Mandora in Betracht kommende Quart-Terz-Quart-Stimmung, sondern die Quart-Terz-Stimmung der neufranzösischen Laute: A—d—f—a—$\bar{d}$—$\bar{f}$. Nach dem Lautensatz offenbar ein Duett, wovon der abgesonderte Mandorapart verloren gegangen ist.

Die Mandora Albrechtsbergers ist deutsch gestimmt, notiert jedoch nicht in der auch für dieses Instrument geltenden neufranzösischen Lautentabulatur, sondern in moderner Notenschrift nach dem heute für die Gitarre üblichen Systeme. Die Bässe sind unter den Noten mit dem deutschen Tonbuchstaben oder Tonnamen bezeichnet (cis, dis, fis, gis, a, b, h, c, jedoch statt ais = a ♯, statt eis = e ♯, usw.).

Die Maultrommel, ein rein melodisches Instrument, ist nicht nur gesanglich gehalten, sie bewegt sich zumeist in konzertanten Passagen und Läufen, der Physiologie dieses Tonwerkzeuges gemäß, vornehmlich in zerlegten Akkorden. Bei der praktischen Ausführung war, wie Scheibler darlegt, für die verschiedenen Modulationen ein entsprechender Apparat an Maultrommeln erforderlich.

Die Begleiterin der Maultrommel, die Mandora, wird nicht als bloßes Baß- oder Akkordinstrument, sondern als selbstständige Stimme auch melodisch geführt. Sie nimmt als gleichwertige Partnerin an dem Konzerte teil. Die nähere Erörterung sowie die Darbietung des Musikmaterials ist für einen späteren Zeitpunkt einem besonderen Zusammenhange vorbehalten.

Zur Frage der Parodien in Rists „Galathea"

Von

Wilhelm Krabbe

Daniel Georg Morhof, der in seinem 1682 in erster Ausgabe erschienenen „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesey" als einer der Ersten die Geschichte der deutschen Dichtung zu schreiben versucht hat, äußert sich dort (S. 432) auch mit Anerkennung über Johann Rists Liederdichtung, nur an der „Musa teutonica", einem Erstlingswerk des Wedeler Pfarrherrn tadelt er, die Gedichte dieser Sammlung liefen „sehr wieder die Reguln der Kunst". Mit diesen Regeln meint er natürlich Opitzens „Buch von der deutschen Poeterey", die für das ganze XVII. Jahrhundert grundlegende Theorie der Dichtkunst. Den gleichen Vorwurf trifft aber auch ein anderes Werk Rists, das, ähnlich wie die „Musa teutonica" früheste Versuche enthält, obwohl es erst 1642 veröffentlicht wurde: „Des Daphnis aus Cimbrien besungene Galathea." Opitz stellt nämlich in seiner Poeterei den Satz auf: „die folgenden Strophen einer Ode aber mussen wegen der Music, die sich zue diesen *generibus carminum* am besten schicken, auff die erste sehen" (vgl. Braunes Neudrucke I, S. 46f.). Gedacht ist zwar in dem Zusammenhang, in dem dieser Satz bei Opitz steht, zunächst an die Reimstellung, aus den beigefügten Beispielen sowohl wie auch aus der von Opitz stets geübten Praxis geht aber zweifellos hervor, daß dieser Grundsatz für die ganze metrische Beschaffenheit der Liedstrophen Geltung haben soll. Von dieser Regel weicht nun Rist in der „Galathea" wiederholt ab und zwar besonders in folgenden Stücken[1]): Bl E: 'Dorinde du prächtigst auf Erden', Eviij: 'Ach nun verdoppelt sich die Pein', Fij: 'Ach Phyllis, mein auserwählter Schatz', Fvj: 'O allerschönste Schäferin', Hiiij: 'Einsmals an einem Morgen', Hvj: 'Ach du mein auserwähltes Kind' und endlich Iiiij: 'Hör Himmel was mein trauriges Leben'.

Es entsteht die Frage: wie sind diese Abweichungen von der Regel zu erklären bei einem Dichter, der im übrigen ein getreuer Schüler Opitz' genannt werden muß? Sind sie formeller Ungeschicklichkeit des jungen Anfängers zuzuschreiben, oder läßt sich eine andere annehmbare Deutung für diese auffallende Erscheinung geben?

---

[1]) Ich zitiere nach der Ausgabe: Hamburg: Rebenlein o. J. (1642) (Exemplar der Berliner K. B.) und zwar in der heute üblichen Orthographie.

Betrachten wir die fraglichen Stücke zunächst ohne uns um die beigefügten Melodien zu kümmern. Wir haben beispielsweise in dem Lied 'Hör Himmel was mein trauriges Leben' als zweite Verse der einzelnen Strophen:

Mit schwe - ren Seuf - zen klagt
Sil - vi - en an - ge - sehn
Und der Son - nen Licht.

Nach der geltenden Theorie werden wir den ersten und zweiten dieser Verse als dreihebige Jamben ansprechen, wobei im zweiten die Betonung Silvíen nach Analogie anderer Stellen für jene Zeit als durchaus korrekt anzusehen wäre. Der dritte Vers dagegen ist ein dreifüßiger katalektischer Trochäus, verstößt somit gegen obige Regel. Nehmen wir ein zweites Beispiel, bei dem diese Erscheinung noch deutlicher hervortritt (Fij): 'Ach Phyllis, mein auserwählter Schatz', auch hier müßten die Verse 2 und 4 der Strophe sämtlich untereinander gleich sein als korrespondierende Teile der Stollen:

Str. III. 2	Wär	dir mein	Schmerz	be - kannt	
4	Werd'	in dem	Schatten	ver-brannt	
IV. 4	Wo -	hin ich doch	ei -	len	tu?
VI. 4	In	Ewig - keit	lieben	al -	lein.

Statt dessen haben wir aber erstens einen dreifüßigen Jambus, zweitens einen Vers gebildet aus zwei Jamben, die einen Amphibrachus in die Mitte nehmen, drittens einen Vers bestehend aus einem Daktylus mit Auftakt und zwei Trochäen (katalektisch), viertens drei Daktylen mit Auftakt, von denen der dritte aber unvollständig ist.

Wie verhalten sich nun diese Verse, die, obwohl korrespondierend, doch metrisch ganz ungleich sind, zu den zugehörigen Abschnitten ihrer Melodien? Können sie mit ihrem ständig wechselnden Rhythmus dem sich stets gleichbleibenden Rhythmus der Melodien angepaßt werden? Dieser ist bei den zuerst angefügten Versen folgender:

3/4 ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. ,

ihm lassen sich in der Tat alle dem Vers 'Mit schweren Seufzen klagt' entsprechenden einordnen, wenn wir im ersten Takt die Figur ♩ ♩ ♩ = 𝅗𝅥 ♩ setzen, wobei ihr Zeitwert ja nicht geändert wird:

3/4 ♩ ♩ ♩	𝅗𝅥 ♩	𝅗𝅥.
Mit schwe - ren	Seuf - zen	klagt
Sil - vi - en	an - ge-	sehn
Bei den	Schä - fe-	lein

(Nebenbei sei bemerkt, daß Rist das Wort Silvien in Wirklichkeit daktylisch betont.) Ähnlich verhält sich's mit dem zweiten Beispiel, der Rhythmus der Melodie ist folgender (ich setze auch hier gleich die notwendigen Auflösungen darunter):

3/4 ♩	𝅗𝅥 ♩	𝅗𝅥 ♩	𝅗𝅥.
Wär	dir mein	Schmerz be-	kannt
Werd'	in dem	Schat - ten ver-	brannt
Wo-	hin ich doch	ei - len	tu
In	E - wig - keit	lie - ben al-	lein

Auch hier macht, wie man sieht, die Anpassung des Textes an die Melodie keinerlei Schwierigkeit. Zu einem ähnlich günstigen Resultat kommt man bei 'Ach, du mein auserwähltes Kind', es sei deshalb hier auf die Wiedergabe der einzelnen Verse verzichtet.

Einzig die Nummer: 'Ach nun verdoppelt sich die Pein' bietet einige Schwierigkeit, doch ist es auch hier, freilich nicht ganz einwandfrei, möglich, die vielgestaltigen Versformen mit den zugehörigen Melodieabschnitten in Einklang zu bringen, etwa so (ich bezeichne diesmal die einzelnen Verse der Strophe mit römischen, die Strophe selbst mit arabischen Ziffern):

I 4/4
1. | Ach nun ver- | dop - pelt sich die | Pein

II
1. Weil ich nicht | wie ich wün - sche | bei dir kann | sein

III
A - ma - | ryl - li | mein Le - | ben
5. weil ich | leb' | auf Er - | den

IV
Wo | magst du itz - und | um - schwe - | ben
2. Bei | Co - ry - don dich | et - wa fin - | den
7. Leid' ich | gleich um ih - ret - | wil - len Schmer- | zen

3/2 Mit Ge - | dan - ken vol - ler | Pla - gen

Und mit | Seuf - zen son - der | Sa - gen

Muß ich | un - glück - se - | li - ger Mir - | til - lo stets mich pla - | gen
3. Das zu | lie - ben so | er nim - mer | kann für sich ge - win - | nen
4. Ei so | schau ich den - | noch frei die | wun - der - schö - ne Wan - | gen
6. Ih - re | Treu und Red - | lich - keit hat | mich noch nie be - tro - | gen
7. Komm | bald komm | bald so werd' ich frei von | Lie - bes - pla - | gen

Wir sehen hier wieder, durch Auflösung bzw. Zusammenziehung einzelner Notenwerte wird es möglich, den Text der Melodie so unterzulegen, daß trotz der metrischen Ungleichheit der Verse eine leidlich gute Deklamation erzielt wird. Das setzt nun aber voraus, daß die Melodie das primäre, der Text das sekundäre ist; ähnliches haben wir ja auch bei Volksliedern, wenn es heißt: nach dieser oder jener Melodie zu singen. Auch da kann bisweilen der Fall eintreten, daß man große Notenwerte in kleine zerlegen muß und umgekehrt, um zu einer annehmbaren Deklamation zu kommen.

Das Resultat unserer Untersuchung wäre demnach, daß wir es bei diesen Stücken mit Melodien zu tun haben, die Rist vorlagen und zu denen er seine Lieder dichtete, mehr von dem Rhythmus dieser Melodien beherrscht als von dem Zwange des Opitzischen Regelkodex. Die Richtigkeit unseres Ergebnisses wird noch durch zwei gewichtige Tatsachen gestützt: Einmal wissen wir durch eine Äußerung von Rist selbst, daß er gelegentlich zu einer schon vorhandenen Melodie einen Text geschrieben hat, es ist die Stelle in der Vorrede zum dritten Zehn seiner „Himmlischen Lieder", wo er davon spricht, wie er zum Gebrauch des daktylischen Metrums gekommen sei[1], sicherlich haben diese Stücke in der „Galathea" Aufnahme gefunden. Zweitens aber sind für einige Melodien dieser Sammlung die Quellen nachgewiesen, aus denen Rist schöpfte[2].

Unsere Untersuchung hat das Problem von der metrischen Seite angefaßt und ist auf diesem Wege zu dem gleichen Resultat gekommen, es steht somit wohl außer Zweifel, daß mit den im Nachwort zur „Galathea" erwähnten, von Rist angeblich selbst komponierten Stücken weniger wirkliche Originalkompositionen (solche mögen immerhin auch darunter sein) als vielmehr Melodien gemeint sind, die allgemein beliebt waren, und denen der Dichter deshalb neue Texte unterlegte, um so einerseits den Melodien neue Freunde zu gewinnen und anderseits seinen eignen Texten möglichst weite Verbreitung zu sichern, ein Verfahren, das im XVII. Jahrhundert viel geübt wurde und unter der Bezeichnung „parodieren" allbekannt war.

---

[1]) Himmlische Lieder, III. Zehn A vj b: „Es fällt mir jetzt ein dasjenige/ was mir selber vor vielen Jahren schon mit dieser Art Versen einsmals ist wiederfahren/ Denn als mir ungefehr eine lustige Sarabande (welches eine sonderbahre Art ist der Frantzösischen Couranten . . . .) zu Handen kam/ und ich einen Text auff selbige fröliche Melodey zu setzen ward gebeten/ befand sichs/ daß nach Verfertigung desselben/ ein recht Dactylisch Lied daraus geworden . . ."

[2]) Durch Kurt Fischer in seiner Dissertation: Gabriel Voigtländer, Berlin 1910. S. 41 f.

Die Lehre von der Transposition in der Musiktheorie des früheren Mittelalters

Von

Josef Kromolicki

Die Grundlage der Transposition[1] ist im Mittelalter eine wesentlich andere als in der heutigen Musik. Während jetzt infolge der Chromatik jede musikalische Phrase ohne Änderung ihres durch die Lage der Halbtöne bedingten Charakters auf jeden beliebigen Ton versetzt werden kann, kamen in der Musikpraxis des Mittelalters für den Anfang bzw. die Tonika der transponierten Melodie nur die chromatisch nicht alterierten Stammtöne, für den weiteren Verlauf der Melodie ebenfalls nur die Stammtöne, daneben höchstens noch ♭ in Frage. Demgemäß war auch in der neuen Tonlage die Stellung der Halbtöne zu berücksichtigen.

Der Grund der Änderung der ursprünglichen Lage ist zweifach. Entweder handelt es sich, wie in der heutigen Zeit, um eine Transposition wegen zu großer Höhe oder Tiefe der Melodie[2], also aus Rücksicht auf den Sänger, oder die Veränderung der Tonhöhe bezweckt die Beseitigung von Tönen, die von der früheren Theorie nicht anerkannt wurden, dennoch aber in der ursprünglichen Lage vorkamen (Es und Fis), die aber in der Transposition durch ♭ und ♮ ersetzt wurden. Beispiele hierfür gibt Monachus Carth[3]. Guido warnt andererseits vor einem Transponieren, durch welches neue, alterierte Töne eingeführt werden, als Beispiel führt er die Versetzung der Tonfolge F G a h nach C an, die einen ungebräuchlichen Ton (d. h. Fis) ergebe[4].

Bei der „transpositio ex toto" wurde die ganze Melodie, bei der „transpositio ex parte" wurden nur Teile davon in eine andere Tonlage versetzt[5].

Über die Oktavtransposition spricht bereits Notker[6], er läßt sie dann bei einem Teile der Melodie zu, wenn sie zu tief oder zu hoch angefangen wurde. Die Oktavtransposition wurde mit der Zeit so gebräuchlich, daß Guido von Cherlieu[7] die Oktavtöne der „finales" diesen für gleichberechtigt ansehen konnte. In der höheren Oktave der finales schließende Gesänge nennt Amerus „adulterini cantus".

---

[1]) Vgl. hierzu: Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. Berlin 1897. [2]) Z. B. Notker, Gerbert, Scriptores I 100 (hier abgekürzt mit G). [3]) Coussemaker, Scriptores II 441 a (hier abgekürzt mit C). [4]) G II 49 a. [5]) Vgl. Amerus, Practica artis musicae, im Handschriftenband Msc. lit. 115 der Kgl. Bibl. zu Bamberg, ferner den Traktat „Quaestiones in musica", herausgegeben von R. Steglich, Publ. der IMG 1911. Beihefte. [6]) G I 100. [7]) C II 172 b ff.

Wesentlicher als diese einfache Oktavversetzung ist die Transposition nach anderen Intervallen. Die Möglichkeit, die Höhenlage der Gesänge in dieser Weise zu ändern, war schon früh bekannt; Oddo[1] erwähnt sie, macht aber darauf aufmerksam, daß dabei das Verhältnis der Halbtöne zu berücksichtigen ist.

Am gebräuchlichsten war im Mittelalter die Versetzung in die Quinte (entscheidend dafür war der Unterschied der Höhenlage des Tenors und des Basses), die — neben der Oktavtransposition — bereits dem Verfasser der Musica enchiriadis[2] bekannt war. Sie wurde so oft benutzt, daß die Töne a, ♮ und c (z. T. auch d; s. u.) den Namen „affinales, consociales, confinales"[3], „collaterales[4]" und „vicariae seu affines"[5] (scil. claves) hatten. Eine Definition der affinales gibt Petrus de Cruce: Tres sunt litterae affinales, scil. A, B, C, et dicuntur affinales, quia suppleant vices aliarum quatuor, et hoc est, quando aliqui tonorum, qui non possunt in finalibus litteris finiri propter suum ascensum vel propter sua principia, tunc finiuntur in istis[6]."

Inbetreff der Anwendung des d acutum als affinalis für den 7. und 8. Ton sind die Schriftsteller nicht einig. Während die meisten, wie Bernhard[7], Petrus de Cruce[8], die beiden de Muris[9], Monachus Carth[10], Ars cantus sec. J. de Muris[11], H. de Zeelandia[12], Joa. Gallicus[13] und Person[14] nur den Tönen a ♮ und c die Eigenschaft als affinales zuschreiben, führen H. de Moravia[15], Marchettus[16], Anonym XI[17], Magister Szydlovita[18] und Nicolaus de Capua[19] d als affinalis an; der Letztgenannte fügt jedoch hinzu, daß sich diese affinalis selten vorfindet. Der Grund für die Ausschließung des d als affinalis für den Tetrardus ist die große Terz G—h, die bei einer Quintentransposition in die kleine Terz d—f verändert würde. Die auf diesen Nebenschlüssen endigenden Melodien nennen Engelbert[20] „cantus transformati sive transpositi", Zeelandia[21], Ars cantus sec. J. de Muris[22] und Marchettus[23] „cantus irregulares". Tinctoris[24] benutzt diesen Ausdruck für alle auf einem andern als dem eigentlichen Finalton schließenden Gesänge. — Die Quintentransposition muß mißbräuchlich oft angewendet worden sein. J. de Muris[25] beklagt sich sogar über den zu häufigen, unnötigen Gebrauch der affinales an Stellen, wo finales benutzt werden könnten. Ähnlich äußern sich der Codex 504 der Karlsruher Bibliothek[26] und Amerus, doch heben sie hervor, daß man zu ihrer Zeit derartigen Gesängen vielfach ihre ursprüngliche Lage wiedergab.

Neben der Quintentransposition wurde die Versetzung in die höhere Quarte oft angewendet. Es erwähnen sie Berno[27] (der natürlich auch die Quintentransposition kennt)[28], Engelbert[29] und Nicol. de Capua[30].

---

[1] G I 262a. [2] G I 178b, 212a. [3] Bei sehr vielen Theoretikern. [4] z. B. Ars cantus sec. Joh. de Muris, C III 100b, und Monach. Carth, C II 469b. [5] De Muris, G III 220, 221b. [6] C I 282a. [7] G II 266a. [8] C I 282a. [9] G III 220a, C II 248. [10] C II 440b und 469b. [11] C III 100b. [12] C III 115a. [13] C IV 358a. [14] Kirchenmusikal. Jahrbuch 1907, S. 195. [15] C I 76b. [16] G III 101b. [17] C III 419a. [18] Musica Magistri Szydlovitae, herausgegeben von Gieburowski, Posen 1915. [19] De la Fage: Nicolai Capuani presbyteri compendium musicale, Paris 1853. [20] G II 365a. [21] C III 115a. [22] C III 100b. [23] G III 105b. [24] C IV 190b. [25] C II 249b. [26] Vgl. hierzu: Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes im Mittelalter. S. 46 ff. Der Codex ist dort unter der Signatur Cod. Durlacensis 36 t zitiert. [27] G II 75a. [28] G II 74b, 76a. [29] G II 355b. [30] De la Fage 19.

Während die Versetzung in die Quinte und die Quarte aus beiden anfangs genannten Gründen angewendet wurde, bediente man sich der Transposition um eine Stufe nach unten oder nach oben ausschließlich deshalb, um die alterierten Töne zu vermeiden. (Natürlich handelt es sich hierbei um eine schriftliche Fixierung der transponierten Melodie. Daß eine gegebene Melodie, je nach Notwendigkeit, höher oder tiefer intoniert wurde, ist selbstverständlich[1].) Es mußte dabei darauf Rücksicht genommen werden, daß das Verhältnis der Ganztöne und Halbtöne unverändert blieb. Sehr oft begnügte man sich mit der Versetzung desjenigen Teils der Melodie, der den alterierten Ton enthielt, und sprang dann wieder in die ursprüngliche Lage zurück. Die Transposition um eine Stufe abwärts wurde vorgenommen, um den Tritonus F—h zu beseitigen, ohne ein ♭ oder Fis einführen zu müssen. Ein Beispiel dafür gibt Cotton[2] in der Communio „Beatus servus". Die Versetzung der Melodie um eine Stufe aufwärts ergab sich aus der Notwendigkeit, die verminderte Quinte E—♭ ohne Einführung des Es zu beseitigen[3].

Infolge des bis ins Kleinste ausgebildeten Tonartensystems konnte die Transposition nur mit großer Vorsicht angewendet werden, da die Nichtbeachtung der Lage der Halbtöne den modus, und damit den Charakter der Melodie völlig veränderte. So klagt Cotton über viele Mißbräuche, die dadurch entstehen, daß der Gesang mit einem falschen Ton begonnen wird, oder daß zu große oder zu kleine Intervalle beim Singen benutzt werden[4]; so sagt bereits der Verfasser der Enchiriadis, daß eine falsch transponierte Melodie auch bei Einhaltung derselben Tonart mit dem Vorhergehenden nicht mehr übereinstimmt, daß aber durch eine derartige Transposition sogar die Tonart verändert werden kann[5]. Schulbeispiele für eine solche Änderung der Tonart finden wir in der Enchiriadis[6] und — in Anlehnung an diese — bei Guido[7]. Um eine Melodie in einen andern Kirchenton zu versetzen, genügte oft sogar nur die Änderung der allerletzten Töne, da das Vorhergehende als beiden Tonarten gemeinsam aufgefaßt werden konnte. Viele Abweichungen der Tonart einer und derselben Melodie in den einzelnen Chorbüchern sind auf eine solche Veränderung des Schlusses zurückzuführen[8].

Es ist daher begreiflich, wenn sich das Bestreben geltend machte, den oft aus Nachlässigkeit veränderten Gesängen ihre ursprüngliche Gestalt wiederzugeben. Eine derartige Reformierung des gregorianischen Gesanges wurde z. B. für die Bedürfnisse des Cisterzienserordens von Bernhard von Clairvaux († 1153) unternommen, an der sich in hervorragendem Maße Guido von Cherlieu[9] beteiligte.

---

[1] Oddo, G I 262. [2] G II 258b. Vgl. hierüber Jacobsthal 104. [3] Beispiele hierfür sind der Introitus „Exaudi Domine" im Graduale Sarisb. (Jacobsthal 124) und die Communio „De fructu" im Straßburger Graduale (ebd. 136); vgl. hierzu auch Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine. 1895. [4] G II 249b, 260b. [5] G I 212a. [6] G I 164b. [7] G II 47b. [8] Vgl. Gevaert, La mélopée, S. 189 ff. [9] Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, 2; Peter Wagner, Neumenkunde, 451 ff.

Acappella oder Conserto?

Von

Theodor Kroyer

In dem Streit über die Musikpraxis der Renaissance stehen sich zwei Ansichten gegenüber. Die eine verficht den vokalen Charakter der alten Mehrstimmigkeit, die andere kommt zu dem Ergebnis, daß schon in der Ars nova die Instrumentalmusik eine „allbeherrschende Rolle" gespielt habe. Der Streit trat in ein neues Stadium, als sich die Untersuchungen auf das 16. Jahrhundert ausdehnten: Kann man — so hieß es — angesichts der Zeugnisse für die mannigfaltigste Verwendung instrumentaler Kunst überhaupt noch von einem Zeitalter des Acappella-Gesangs reden? Hören wir recht, so schließt der Zweifel auch den Vorwurf ein, daß die Geschichtschreiber bisher in der Irre gegangen seien. Und vor uns steht das Problem: die klassische Epoche: wäre auch die Kunst Lasso's und Palestrina's nicht reiner Gesang, nicht Höhe einer in sich gefaßten Entwicklung, Vollendung, Ausprägung eines bestimmten Kunstgeschmacks, also nicht „Acappella", sondern „Conserto", Niederung, Anfang mit seinem Tasten und Suchen, oder gar jenes seltsame Kauderwelsch von instrumentalen und vokalen Elementen, das man uns zuletzt als den wahren Stil der klassischen Zeit aufmuzen wollte? Mit einem Wort: heißt es umlernen?

Die Frage ist ernst genug. An Fragezeichen dazu hat es nicht gemangelt, aber die Versuche, mit dem neuen Gedanken ins Reine zu kommen, drehten sich bisher fast nur um das Trecento und seine Ausläufer.

Die Einzelheiten der gegnerischen Beweisführung können hier nicht wiederholt werden. Nicht allein die Beweiskraft der Zeugnisse, auch die Quellen selbst lassen zu wünschen übrig. Wer auch auf der anderen Seite des musikalischen Globus Bescheid weiß, wird sich wundern, daß gerade die Kronzeugen für die vokale Musikpraxis des 16. Jahrhunderts bisher vergessen worden sind: die Kantoreien, das Institut der Kurrendensänger, die Schulchöre überhaupt. Aus den Personalakten, aus den Singordnungen und den bis ins Kleinste geregelten Tagzeiten dieser Körperschaften, ja aus der bloßen Tatsache ihres Bestandes allein ist schon die Vokalität der klassischen Periode zu erweisen. Nichts spricht so buchstäblich für die Richtigkeit der überlieferten Ansicht als der Geist der Schule, der sich in diesen wahren Kultstätten der alten Kunst offenbart. „Gesang" ist ihre erste und einzige Grundlage, in Theorie und Ästhetik immer wieder betont als Ausgangs- und Mittelpunkt der gesamten Kunstübung. „Erst singen, dann spielen" sagt Agricola in der Musica instrumentalis. Gesang und Gehörbildung sind unzertrennlich miteinander verbunden. Längst weiß man, daß die Instrumentalkunst ihre vom Gesang unabhängigen Gesetze hat, schon darum stand sie tiefer im Rang. Und die Abscheu gegen die Spielleute liegt auch in solchen ästhetischen Erwägungen begründet. Für die überragende Stellung des Gesangs zeugen vor allem Johannes von Soest und Ludwig Senfl. Jeder erzählt in seiner gereimten Lebensgeschichte von den starken Jugendeindrücken, die er dem Gesang verdankte, und von seiner Ausbildung im Singen, aber kein Wort von Instrumentalmusik. Auch die Stilwandlungen des 16. Jahrhunderts, die schließlich in der Musica reservata und in den Nuove Musiche ihren höchsten Ausdruck finden, lassen sich in den Organisationen der großen und kleinen Kapellinstitute deutlich verfolgen. Gibt es einen ausbündigeren Beweis für die acappellistische Kunstpflege der klassischen Zeit als das plötzliche

Auftauchen orchestraler Gruppen in den ursprünglich rein vokalen Hof-, Dom- und Stiftskapellen nach der Mitte des Jahrhunderts? Ich meine nicht die vielerwähnten Trompeter und Heerpauker, die von altersher in den Hofinstituten neben der Kantorei amtieren und später wohl in die Orchester aufgegangen sind, obschon sie auch früher da und dort zur Verstärkung des Chors herangezogen worden sein mögen. Ihr Wirkungsfeld ist eng beschränkt. In dem Briefwechsel zwischen Herzog Wilhelm V. von Bayern und seiner Schwester Maria, Erzherzogin von Österreich, heißt es von den Münchener Hoftrompetern: Sie blasen sonst nichts als wie man zu Tisch bläst „Dasselbig ist nit geschriben, vnd machens nur aus dem Synn" (B. A. Wallner, Musik. Denkmäler der Steinätzkunst. S. 100). Sie haben also wenig Einfluß auf die Kunst. Desto wichtiger ist später das Anwachsen des höheren Instrumentalspiels, das gegen Ende des Jahrhunderts fast ans Übermaß grenzt. Und doch wie fest wurzelt selbst im 17. Jahrhundert noch der Zusammenhang mit der klassischen Kunst!

Die innere Geschichte der Kantoreien knüpft an das Vorbild der sixtinischen Kapelle an. Die Päpste der Renaissance betrachteten ihre Kantorei als unerläßlichen Familiarbesitz. Selbst in Avignon verzichteten sie nicht darauf, vermittelt doch gerade diese Kapelle nach ihrer Rückkehr die Bekanntschaft der Römer mit der neuen Kunst von Paris und Cambrai. Es ist nun wichtig, daß nicht etwa eine von diesen beiden Städten, oder eine andere im 15. und 16. Jahrhundert den musikalischen Mittelpunkt Europas bildete, sondern Rom. Der Hauptträger der polyphonen Kunst dieser Zeit ist der sixtinische Chor, entsprechend der zentralen Bedeutung der römischen Kirche. Daher auch der ungeheure Einfluß der römischen Kirchenmusik und der von Rom aus regulierten italienischen. Neuere Untersuchungen haben die kunstpolitischen Beziehungen einzelner Höfe und Hochstifte in Deutschland und Frankreich zum römischen Klerus dargetan. Auch für England und Spanien darf eine gleiche Abhängigkeit angenommen werden. Nun ist aber die sixtinische Kapelle ein reines Gesangsinstitut, aus dem jedes Instrument verbannt ist: also der eigentliche Hort des Chor- und Acappella-Gesangs. Daß einzelne Päpste, gleich anderen Fürsten und Kardinälen, ihre eigene Hofkapelle unterhielten — wie Leo X. seine cantori und musici segreti für die Aufführung weltlicher Musik — darf uns nicht beirren. Wie sich nun die Kaiser als weltliches Oberhaupt der Christenheit betrachteten, so übernahmen sie auch verschiedene Attribute des päpstlichen Hofstaates. Ihre Hofkapelle ist in der ersten Zeit zweifellos eine Nachahmung der päpstlichen Kapelle. Die habsburgische Sängerei, eine der frühesten Hofmusiken in Deutschland, bestand schon im 14. Jahrhundert und war ursprünglich eine Körperschaft von Hofkaplänen, also ein geistliches Institut. Kaiser Maximilian reformierte 1498 diese „cantarey", nunmehr umfaßte sie mit den geistlichen Sängern noch 2 Bassisten, 6 Musikantenknaben und den Singemeister, gewöhnlich 12 Personen „knaben und singer". Sie war also ein reiner Acappella-Chor, hatte aber auch bei Tische und bei Festlichkeiten aufzuwarten. Später wuchs sie auf nahezu fünfzig Mitglieder (20 Knaben und 29 Gesellen), doch wechselt ihre Zahl. Das war die Zeit, da Isaak, Senfl und Hofhaimer ihre Zierde bildeten. In dem Hofstaatsverzeichnis aus der Zeit nach dem Tod Maximilians, kurz bevor Karl V. die Kapelle auflöste (1520), sind als „Personen, so zu Innsprugg sein", namentlich je 6 Tenoristen und Bassisten, 7 Altisten und 21 „Singerknaben" aufgezählt. Instrumentisten fehlen. In dem Personalstatut des Erzherzogs Ferdinand, Königs von Böhmen, aus dem Jahr 1527 fungieren 4 Kapläne „die guet Stimb haben vnnd singen konnden", 9 Cantores, der Kapellmeister, der Organist und 10 Knaben, dazu 9 Trompeter und ein Heerpauker (Sammelb. X der Internat. Mus.-Ges.). Dieser Status, der also sichtlich an die Traditionen Maximilians anknüpft, diente der Münchener Kantorei zum Vorbild. Allerdings ist dieses Institut schon vor dem 16. Jahrh. stark mit Instrumentisten durchsetzt und behält sein Orchester mit den durch den Zeitgeschmack bedingten Veränderungen bei. Die Reorganisation des Vokalchors ist Senfl's Werk. Die in der älteren Kantorei verwendeten „Kanzleischreiber" wurden durch Sänger ersetzt. Daß der Schwerpunkt auch hier auf der vokalen Seite lag, läßt sich erweisen. Senfl singt in seinem Lied „Lust hab ich ghabt zur Musica": „Fürstliche gnad mir bschehen ist . . . zu dienen vndertänigist, dem Herren mein vnd laß nit ab: vorauß das man mich zu gottes eer noch prauchen mag mit Chorgesanng, das ich yetz lanng, getrieben hab vnnd thus alltag". Das heißt, als herzoglicher Musicus intonator, als Leiter des kirchlichen Vokalchors. In dem kostbaren, vor 1550 entstandenen Chorbuch Mus. Mss. C der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindet sich eine Miniatur der herzoglichen Sängerkapelle, Sängerknaben, geistliche und weltliche Mitglieder mit Senfl, der an einer kleinen Portativ-Orgel seinem Chor „intoniert".

Die untergeordnete Bedeutung des Instruments ergibt sich aus seiner Art: es ist ein Kopfregal mit stillen und sanften Stimmen, wie sie die Hausmusik damals liebte. Über den Gebrauch der Orgel in der Kirche bis zum 16. Jahrhundert sind die Akten noch nicht geschlossen. Jedenfalls ist ihre Mitwirkung beim Gesang nicht „accessorisch", sondern „subsidiär", also nicht unentbehrlich. Das ergibt sich schon aus ihrer geringen Leistungsfähigkeit und aus den Temperaturschwierigkeiten, die der in der Chormusik häufigen Transposition im Weg standen, — ein Einwand, der in der ganzen Acappella-Frage noch viel zu wenig gewürdigt wurde. Im übrigen möchte ich keineswegs die Beweiskraft solcher Abbildungen überschätzen. Dem Maler kommt es hier, wie in tausend anderen Fällen, nicht auf historische Treue an, sondern auf die Symbole. Und dieser bloße symbolische Gehalt erhöht zwar die sinnliche Anschaulichkeit seiner Gebilde, entrückt sie aber in gewisser Hinsicht der Wirklichkeit. Auch technische Erwägungen bestimmen die Form seiner Musikbilder. Ich meine die schwierige Darstellung Singender, trotz della Robbia. Das ist einer der Hauptgründe, der gegen die Buchstäblichkeit der neuerdings zum Beweis für die Instrumentalpraxis des Mittelalters herangezogenen Zeugnisse spricht[1]). Darüber wäre noch zu reden. Der Gesangscharakter der bayerischen Kapelle wird auch durch einen Brief Hofhaimers an Vadian (1524) bestätigt, wo es heißt, daß man in München „gut gesellschaften der singer" und Ludwig Senfl finde, also musikalische Genüsse erwarten dürfe. Beim Regierungsantritt Herzog Albrechts V. erfuhr die Kantorei eine abermalige Umwandlung, obwohl das vokale Element noch überwog: 12 Singer, 24 (12) Kantoreiknaben, gegen 7 Instrumentisten außer den üblichen Trompetern, wahrscheinlich war der Gesangschor durch die Kleriker-Sänger bedeutend verstärkt. 1572 standen 16 Sängern bereits 19 Instrumentisten gegenüber. Hier offenbart sich der Einfluß der Musica reservata, besonders in der Bevorzugung italienischer Kräfte, mit denen die damals in Mode gekommene Streichermusik an Stelle der alten Zinken-, Posaunen- und Lauten-Besetzung festen Boden faßte. Nicht anders steht die Sache in der kaiserlichen Kapelle unter Rudolph II. Um 1580 hat sie 45 Sänger und 20 Instrumentisten, 1590 wächst die Zahl der letzteren auf mehr als 30 und die Geiger gewinnen die Oberhand. Trotzdem gilt auch in dieser Zeit der Gesangschor — wie aus dem Kirchendienst erhellt — als Hauptelement der Kapelle.

Die Grazer Kapelle des Erzherzogs Karl besoldete anno 1567 außer den „Trummettern zu Pferd" 25 Sänger und den Organisten, anno 1572 mit den Knaben 33 Sänger, dazu die Trummetter, die nun auch als Orchestermusiker und Sänger verwendet wurden. Beim Leichenbegängnis des Erzherzogs (1590) folgten dem Sarg die Cantores, ganz zuletzt die Trompeter und Heerpauker.

In der „Sengerei" des Landgrafen von Hessen-Kassel wirken von 1565 bis 1580 ausschließlich Knaben und „Gesellen" unter Führung des „sengermeisters", und der Organist. Die Trompeter mit den Paukern spielen eine untergeordnete Rolle. Ebenso in der fürstlichen Kapelle zu Torgau, die 1548 außer dem Kapellmeister und Organisten je 3 Bassisten und Altisten, 5 Tenoristen und 9 Knaben umfaßt. In der Dresdener Hofkapelle stehen im Jahr 1555 einer Sängergruppe von 34 Mitgliedern (mit Kapellmeister und Präceptor) 3 Organisten und 7 (meist italienische) Instrumentisten gegenüber, die allerdings höher bezahlt sind als die Sänger. Bis zum Ende des Jahrhunderts wächst das Orchester auf das Doppelte, im Jahr 1590 — also in einer Zeit, die den konzertierenden Stil bereits in voller Blüte sieht — hat die Kapelle neben 24 (22) Sängern, 11 Instrumentisten, 1 Inspektor, 2 Lautenisten, 1 Citharisten, 1 Zinkenbläser und 3 Organisten, deren einer auch als Harfenist oder Cembalist amtiert.

Auch die alte Heidelberger „Sängerey", eine der ersten ihrer Art in Deutschland nach Pariser Muster bereits seit 1346, ist in ihren Grundlagen durchaus Gesangsinstitut. Im 15. Jahrhundert lag der „Korgesang" meist in den Händen der an der Universität studierenden Kleriker. Die Bestallungsurkunde von 1472 unterscheidet Sängermeister, Gesellen, Sängersknaben. Die Sängerordnung verlangt, daß „flißlich, orenlich und recht gesungen werde", daß die Knaben in allem unterwiesen werden „was zu dem gesange noit ist, sunderlich mit contrapuncten und anderm getrulich und zum besten", daß Neues vorher „übersungen" werde. In der Ordnung von 1483 ist ebenfalls nur vom Gesang, nirgends von Instrumenten die Rede, die Orgel ausgenommen, wie

[1]) Ganz verfehlt scheint mir der Versuch, an der Hand von Miniaturen und Gemälden der Renaissance Besetzungs- oder gar Stilfragen zu lösen.

sich von selbst versteht. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesellen sich (nach Fritz Steins Beiträgen, 43 ff.) zum Sängerchor Instrumentisten und Hoftrompeter, aber durchaus in subsidiärer Bedeutung. 1550 sind zwölf Sänger und ihre Gesellen angestellt „sex sacerdotes et duodecim cantores cum aliis ministris, qui divina officia continuo et devote celebrent, deputentur et constituantur". Otto Heinrich (1556—59) hat allerdings neben „wolgestimbten" Cantores auch Organisten, Posauner, Harfenisten, Lautenisten, Zinkenbläser und Trompeter. Unter Ludwig VI. tritt eine starke Verringerung der Instrumente ein: 20 Sänger, 2 Organisten, 3 andere Musiker und 11 Fanfarenbläser. Dann aber, besonders unter Johann Casimir, gewinnt die Instrumentalmusik rasch an Bedeutung.

Anschaulich schildert Johannes von Soest die Gesangskunst des herzoglichen Chors zu Cleve um 1450:

„Da fur ich hyn bys das ich kam
Gen Kleff da selbs ich den vernam
Des fursten sengher in gemeyn
Dy songhen also groß und kleyn
Das mych ducht engelscher gesanck . . .
Das macht sy songhen meysterlich
Myt gutten stymen al gelich
Mytt discant tenor contrabaß
Myn hertz vor freuden frolich waß."

Die Besetzung war sonach, um diese Zeit wenigstens, rein vokal. Im weiteren Verlauf mag freilich auch hier die Instrumentalmusik ihre Kreise gezogen haben.

Mehr oder weniger wiederholen sich die geschilderten Verhältnisse in den übrigen europäischen Kapellen, in Mailand, Venedig, Paris, Madrid, London, Gent, Brügge und vielen anderen Städten. Die seit 1543 bestehende Rorantistenkapelle in Krakau bewahrt wie die Sixtina die Traditionen der klassischen Epoche noch heute. Sie ist ein reines Acappella-Institut. Venedig allerdings zeichnete sich durch seine Vorliebe für Instrumentalmusik aus und stand darin wohl unter dem Einfluß Spaniens, wo von altersher der Chorgesang in eigentümlicher Verbindung mit Instrumenten (more hispano = mit Geigen und Hörnern) gepflegt worden zu sein scheint. Diese und damit zusammenhängende Fragen bedürfen noch der Untersuchung.

Weitere Beweismittel liefert ein Rückschluß aus der Musikpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts, so besonders die Fortdauer des Acappella-Gesangs an den namhaften Kapellen in Wien (Fux), München (Kerll), in Leipzig, Dresden, in Italien, England, Spanien trotz Basso continuo und Concerto. Acappella-Stil galt lange noch als konservativ und als „strengster Grad kirchlichen Ausdrucks" und vermittelte die klassische Kunst des 16. Jahrhunderts, insbesondere Palestrina, als Inbegriff absoluter Vokalität.

In den Stifts- und Dommusiken, also in Kantoreien, die hauptsächlich gottesdienstliche Kunst pflegten, tritt die Instrumentalmusik auffallend zurück. Dem Abscheu gewisser römischer Kreise vor weltlicher Musik entspricht die allgemeine Zurückhaltung gegen Instrumente beim Gesang. Nicht daß Prälaten und Bischöfe Feinde dieses Kunstzweiges gewesen wären — zum Beispiel Dompropst Herzog Magnus von Anhalt in Magdeburg war ein geschätzter Orgelspieler, und wie dieser, wußten viele andere Kirchenfürsten, Päpste, Kardinäle, Bischöfe in Dingen des Instrumentalspiels Bescheid — aber gegen die Neuerungen des konzertierenden Stils in der Kirche traten sie anfangs nicht selten auf. Der heilige Borromäus verbot in seinen Kirchen den Gebrauch von Instrumenten selbst an hohen Festtagen und wurde vom Papst darin bestätigt. Ende des 16 ahrhunderts häufen sich in den Kapitularprotokollen die abgewiesenen Gesuche geistlicher Sänger und Chorschüler um Instrumentalmitwirkung beim Gottesdienst, bis zuletzt kein Sträuben mehr hilft. Um 1600 haben auch diese Kapellen ihre Orchester, die, wie namentlich in Stuttgart, durch den Verfall der Singchöre zu besonderer Bedeutung kamen. Aber es ist gewiß, daß in den unter geistlicher Aufsicht stehenden Kantoreien, wie in Augsburg, Wien, Salzburg, Regensburg, Klosterneuburg, Heidelberg, Stuttgart, der Figuralgesang hauptsächlich a cappella vorgetragen wurde. Von der Orgel ist kaum irgend einmal die Rede. Und zwar in katholischen wie in protestantischen Stiftsmusiken. Ist ja selbst der Gemeindegesang nicht durchaus mitgespielt

worden. Auch aus den Protesten der Lutheraner gegen die Musikfeindlichkeit der reformierten Kirche, gegen Zwingli und Calvin, geht hervor, daß damals allerorten der unbegleitete oder höchstens mit Orgel gestützte Chorgesang (a cappella) als prima prattica der Kirchenmusik galt. In der Stuttgarter Stiftskirche werden um 1536 neben einstimmigem, unbegleitetem Choral einzelne mehrstimmige Psalmen, „schriftmessige Gesang", vom Schülerchor und sonst „taugenlichen Personen" unter Leitung des Kantors zum Vortrag gebracht. Personalverzeichnisse und Protokolleinträge bezeugen überall den vokalen Charakter solcher Darbietungen. Kirchenmusik außerhalb des Gotteshauses mag wohl durch Instrumente verstärkt worden sein, da und dort — namentlich wo Bischöfe und Prälaten nach fürstlichem Muster neben der Sängerei Bläser und Geiger besoldeten — gestattete man an hohen Festtagen den Instrumenten Zutritt zum Chor in der Kirche. So in München, Passau, Wien, Heidelberg. In Salzburg wird 1581 ein Altan im Dom erbaut „darauf die Musici an hohen Festtagen stehen und ihre Musik verrichten mögen". Da vorher schon ein großer Sängerchor bis zu 30 Mitgliedern die Figuralmusik versieht, kann der neue Altan nur für den instrumentalen Zuwachs gedacht sein. In andern Stiften und Kapiteln, besonders des deutschen Nordens, wo oft nur beschränkte Mittel zur Verfügung standen, waren auch Spielleute, Stadt- und Kunstpfeifer statt der Sänger in der Kirche willkommen. Aber, wohlgemerkt, hier handelt es sich um Notbehelfe, und man war sich dessen bewußt. Sollte nicht auch die festliche Instrumentalität beim Gottesdienst aus solchen Ausnahmen von der Regel entstanden sein? Viele Anzeichen deuten darauf hin. Wenn die Leipziger Hauptkirche 1587 vier Stadtpfeifer fest besoldet, so tut sie das nicht zur Förderung der Orchestermusik, sondern zur Verstärkung der damals aufgekommenen Dialogchöre durch Orgeln und andere Fundamentalbässe. Einer von den Stadtpfeifern ist der spätere Organist Kerztsch an der Nikolaikirche. Andere Musiker, wie Trommler und Feldtrompeter, sind auch hier von der Kirchenmusik ausgeschlossen.

Darum möchte ich, nebenbemerkt, auch die mit der neuen niederländischen Koloraturpraxis und dem Reservatastil zusammenkängenden großen Kapellreformen in Wien, Dresden, München, Prag, Ansbach, Stuttgart und Heidelberg um die Mitte des Jahrhunderts nicht als Beweise gegen die Acappella-Periode betrachten. Wohl kommt damit die italienische Klavier- und Geigenmusik zur Herrschaft. Aber die Wirkungen der Reform machen sich erst in der Musikübung nach 1560 stärker geltend. Und die Kirchenmusik ist zunächst überhaupt nicht davon berührt. Die Musica reservata, obwohl Chor- und Ensemblemusik, gehört nicht in die Kirche, bleibt Kammermusik auch als Motette. Im Stil unterscheidet sie sich sehr wesentlich. Freilich dauert es nicht lange, bis sie die Kirchenmusik durchsetzt. Wo sie einmal Boden faßt, wie in Venedig, Madrid, Brüssel, München, wandelt sich die Messe bald zum Concerto ecclesiastico.

Der Vokalcharakter der Kirchenkantoreien beruht auch auf ihrem Verband mit dem Schulgesang. Im Kreis der Choralen (Choralisten), Corporalen, Revenalen, „Wachanten", der Alimentarii und Alumni, der Kurrenden duldete man ex officio keine Instrumentalmusik. Sie waren reine Gesangsinstitute. Die Schulordnung der Stadt Braunschweig vom Jahr 1528 (Kirchenmus. Jahrb. 1893) bestimmt, daß die Cantores die Kinder, groß und klein, gelehrt und ungelehrt singen lehren sollen „gemeynen sank düdesch unde latinisch, dar to ock in figurativis, nicht alleyne na gewänheit, sonder ock mit der tidt kunstlick, dat se leeren vaste singen unde renlick." Tenor, Baß und Alt mögen andere Gesellen übernehmen. „So schal sick de cantor in jeweliker schole anrichten eynne cantoreye, dat he kan singen in figurativis to etliken tiden in der kerken" und „Twe cantica, edder tome högesten dre, in figurativis up eyn mäl to singen, is genöch neven den orgelen, dat me des nicht möde werde und unschicket anrichte." (!) Die Schulchöre bilden vielfach das Fundament der großen Chöre, die sich daraus erneuerten. Aus ihrer Mitte gingen die musikalischen Vikare und Kapläne, die Kantores und „Kantoreipersonen" hervor. Natürlich fanden die Knabenchöre auch außerhalb der Kirche mannigfache Verwendung, auch bei theatralischen Aufführungen, bei Festakten mit Musik. Da kamen sie freilich oft mit den Spielleuten in Fühlung, und die Beziehungen zwischen beiden Kategorien sind gerade im Laufe des 16. Jahrhunderts immer enger geworden. Viele Chorschüler lockte der Zauber des instrumentalen Virtuosentums, oft verließen sie ihren Wirkungskreis, wenn sie ihre Sehnsucht nach dem Kleingeiglein oder dem Zink oder der Posaune nicht befriedigen konnten.

Am klarsten ist die Acappellapraxis des 16. Jahrhunderts an den Kurrenden erwiesen. Schon ihr häuslicher Stundenplan gestattet nicht einmal die Laute beim Chor. Täglich morgens, mittags und abends zur Schulung mehrstimmigen Gesang vor dem Gebet, Gesang nach der Mahlzeit, Gesang vor der Schule, „sollen auf vier Tischen etliche Gesetze aus dem Lobwasser singen auf vier Stimmen" heißt es in den Verordnungen der Heidelberger Schola Nicrina. Beim öffentlichen Umsingen auf den Gassen, bei Leichenbegängnissen und Hochzeiten wirkt der Kurrendenchor einzig und allein als Acappella-Chor. Die Art der Vortragsstücke, wie die Zahl der Sänger bei den Funeralien und Hochzeiten, alles wird bis ins Einzelne vorgeschrieben. „Der Aushalter muß die gesänge nicht zu hoch noch zu niedrig anfangen und dahin sehen, daß solche von seinen mitschülern langsam, deutlich und ordentlich gesungen werden" bestimmt die Braunschweiger Kurrendaner-Ordnung von 1621. Doch nirgends von Instrumentalmusik ein Sterbenswörtchen! Auch nicht bei weltlichen Veranstaltungen. In Lüneburg durften die Kurrendaner zu Fastnacht zu Pferde ihre Lieder umsingen. Geschmückt und auf ritterliche Art sollten sie vor die Häuser der Standespersonen kommen und ihnen „mit gesang zu vier, V, VI stimmen eyn fastelauent bringen." Und die Gesänge sollen dreierlei sein „deutsche Lieder von Got und seynem heiligen wort", solche, „darin die welt gestrafft wird, das sie uff gut und gelt mehr achtet, sich auch aller untugent mehr befleist denn tugent, kunst und redlichkeit", endlich „zcuchtige fastelauentspossen, lustig zcu horen". Aber „schand- und reutterlieder" will man sich verbitten. Ähnliche Grundsätze wiederholen sich bis zum 18. Jahrhundert. Bedenkt man nun die Wichtigkeit des Kurrendengesangs für das musikalische Leben, so hat man damit abermals einen Posten zugunsten des Acappella-Stils gebucht. Der eine war ohne den anderen unmöglich. Ohne die natürlichen Grundlagen einer im allgemeinen Bewußtsein wurzelnden Kunstanschauung wären die Schülerchöre niemals volkstümlich geworden. Acappella-Gesang im Volk hat Acappella-Gesang in der hohen Kunst zur Voraussetzung. Der eine ist die Resonanz des andern.

Wird von der „Instrumentalität" der alten Chormusik gesprochen, so bezieht man sich gern auf die in Vorreden, Briefen und Chroniken beschriebenen Musikaufführungen bei Komödien, Turnieren und ähnlichen Festlichkeiten, auf Trojanos Discorsi, wo von Instrumental-Motetten und Madrigalen die merkwürdigsten Dinge berichtet werden, auf die Einweihung des Doms von Florenz (1436) durch Papst Eugen IV., dessen Festmesse durch Gesang und Instrumente verschönt wurde, und dergleichen. Man sieht darin Beweise nicht nur für die wachsende Überlegenheit der instrumentalen, sondern der weltlichen Kunst überhaupt. Und stellt beide Probleme zu einander in Beziehungen: der starke Einschlag instrumentaler Elemente in den Gesang folge aus dem Rückzug der kirchlichen Kunst, seit dem 14. Jahrhundert habe sich die Formenbildung zugunsten der weltlichen verschoben und die Renaissance bewirke auch in der Musik eine Revolution der Anschauungen. Ohne Zweifel finden die Verfechter der Instrumentalhypothese in diesem Gedanken einen Rückhalt. Aber er ist nichtsdestoweniger verfehlt, in seinen Folgerungen geeignet, die Wahrheit zu entstellen. Nur so erklärt sich heute wohl die betont einseitige Behandlung des Acappella-Problems. Mehr noch: die falsche Perspektive, in die das ganze Zeitalter dadurch gerückt ist.

Vielleicht haben die Ergebnisse der Bibliographie, die auf den ersten Blick wohl ein ungeheueres Crescendo der weltlichen Musik vortäuschen — wie im 14. Jahrhundert und um 1500 — die neue Ansicht erzeugt. Aber man vergißt das Zufällige solcher Ergebnisse. Was die Kataloge alter Musik festhalten, ist immer nur ein Rest, die wahre Produktion in ihrem Auf und Ab lassen sie nicht ganz erkennen. Viele Werke sind verschollen. Das plötzliche Erscheinen der Lyrik in so großer Menge ist dem glücklichen Zutreffen und dem Notendruck zu verdanken. Und wenn Motetten und Messen im 16. Jahrhundert gegen Madrigale, Chansons und Lieder etwas zurücktreten, so bedeutet dies keine Abnahme ihrer Geltung. Kirchenmusik ist bis tief ins 16. Jahrhundert prima prattica, die Kunst, der Inbegriff gottgewollter Huldigung in Wort und Ton, ganz noch wie in der mittelalterlichen Kunstanschauung. Mehrstimmigkeit hat vor dem Choral den Vorzug höherer Festlichkeit. Der Abstand zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst gehört auch im 16. Jahrhundert zu den ästhetischen Dogmen, die man einfach voraussetzt. Mag auch der Einfluß weltlicher Musik den allgemeinen Kulturströmungen gemäß noch so groß sein, den Vorrang der Kirchenmusik erschüttert er nicht, kann er nicht erschüttern. Das geistliche Leben spielt im 16. Jahrhundert noch

eine Rolle, deren Bedeutung wir nur ahnen können. In der Philosophie, in den übrigen Wissenschaften, in der Gesellschaft, im öffentlichen Leben, in Briefen und Tagebüchern, in tausend Äußerungen des Gemüts offenbart sich diese Macht. Nicht zu reden von erleuchteten Männern wie Erasmus, Luther, Vadian, Celtes, Dürer, Pirkheimer, Senfl — selbst unter den Großen der italienischen Renaissance findet sie Bekenner. So ganz unberührt davon sind nicht einmal die Medici. Den Schein wahren sie auf alle Fälle. Wo also die Kirche noch solche Macht hat, kann auch ihre mächtigste Verbündete den seit dem Altertum behaupteten Einfluß nicht verloren haben. In der Tat sind die musikalischen Formen des Gottesdienstes auch im 16. Jahrhundert noch Gemeingut der Völker, und bilden den Hauptteil künstlerischer Erziehung und erbaulichen Kunstgenusses. Die Weisen des gregorianischen Gesanges begleiten den Menschen als vertraute Gestalten durchs Leben, die mehrstimmige Messe und Motette, als Ausstrahlungen höchster Kunst, haben für Schaffende und Genießende gewissermaßen verbindliche Geltung. So erklärt sich die oft unverhüllte Feindseligkeit der offiziellen Kreise gegen die Instrumentalmusik, eine Zurückhaltung gegen die weltliche Kunst, die noch am Ende des Jahrhunderts ihre Blüten treibt. Palestrina und Lasso nicht zu vergessen. Noch eine andere Tatsache muß in Rechnung gesetzt werden: das unverhältnismäßige Übergewicht der Kleriker im Musikerstand. Palestrina und Lasso zählen zu den Ausnahmen. Bis ins 17. Jahrhundert, und noch in der Geschichte der italienischen Oper, steckt der Theologe im Musiker. Muß nicht diese Standesfrage auch zur Stilfrage werden, die Kirchenmusik auch aus diesem Grund ihren Vorrang behaupten?

Gilt aber das eine, so besteht auch das andere zu Recht: der in dem konservativen Charakter der Kirchenmusik begründete Vorrang des Acappella-Gesangs. Freilich bedarf es noch des Beweises, inwiefern gerade die Kirchenmusik den Acappella-Stil sublimiere, nachdem doch viele Zeugnisse das Gegenteil zu belegen scheinen. Trojano berichtet von Messen und Motetten mit und ohne Instrumentalbegleitung bei der Münchener Hochzeit. In Pesaro wird 1475 bei der Hochzeit des Costanzo Sforza eine Messe von 2 Sängerchören, Orgel, Pfeifen, Trompeten und Pauken aufgeführt. Die Spanier verwenden in ihren Kathedralen Harfe, Vihuela, Bläser und Violen, im 16. Jahrhundert, wie seit alter Zeit. Ein Oster-Auto des Francisco de Borja ist mit Orgel, Oboen, Fagotten und Trompeten begleitet. In der Vorrede zu den sechsstimmigen Motetten von Willaert (1542) sagt Gardano, daß die Stücke mit allen möglichen Instrumenten gespielt werden mögen. Der niederländische Barbier Willemsz hört 1525 in S. Rocco zu Venedig eine „lustelike" Messe mit Orgel und Schalmeyen. Auch aus anderen Quellen erfahren wir, daß die Venezianer, wie die Spanier, mit denen sie wie erwähnt in nahen Beziehungen standen, instrumentale Kirchenmusik schon immer liebten. Von Venedig übernimmt München diesen Brauch, an Feiertagen werden die Chöre „ausgiebig" mit Instrumenten verdoppelt. Baldassare Castiglione erzählt in einem Brief an den Kardinal Bibiena (1520), bei der Kaiserkrönung in Aachen sei nach dem Treugelöbnis Karls V. große Instrumentalmusik gemacht worden: „si cominciò à Sonare organi, trombe, cornetti, et altri instrumenti et à farsi grande allegrezze." Kurz und gut: Das alles spricht nun doch wieder nicht für den kirchlichen Acappella-Gesang. Und trotzdem lassen sich ebensoviel Beweise erbringen, daß es sich hier um Ausnahmen handelt. Die „Messa ordinaria" ist Cantus choralis und Acappella-Gesang. Man darf in den genannten Berichten nicht übersehen, daß es sich um Festlichkeiten handelt: Feste zumeist mit weltlichem Einschlag. Auch Prozessionen, wie Borjas Oster-Auto, und andere Veranstaltungen außerhalb der Kirche machen die Mitwirkung von Instrumenten ohne weiteres verständlich oder, sagen wir, entschuldbar. Den kuriosen „Krumphörnern" in Thomas Stoltzers Psalm „Noli aemulari" liegt dasselbe Motiv zugrunde. Der Tonsetzer will damit, wie er an Albrecht von Brandenburg schreibt, etwas Besonderes leisten: „sunderlich zu dienen." (Monatshefte f. M. VIII. 67). Im übrigen gilt im 16. Jahrhundert das Alternativum „o da cantar o da sonar". Motetten werden auch zu Hause und bei Tische mit Begleitung gesungen. Piero Medici läßt sich, wie Poliziano schreibt, mit seinen Kameraden in Motetten hören. Glarean ergötzt sich zu Freiburg i. Br. im Verein mit dem Freund Johannes Alus an Josquin'schen Motetten („cum Friburgi ad Herciniae Syluae caput mecum degeret, cum organo suo me, tum simul Jusquinica cantando saepius recrearet"). Dergleichen hat aber mit der offiziellen Kunst nichts zu tun. In der Kirche, der Hochburg des musikalischen Lebens, hat das Instrument stets nebensächliche Geltung, außer etwa der Orgel. Haben die alten Bilder wirklich Beweiskraft, so drücken sie diesen Zustand

deutlich aus: wenn sie Sänger ohne Instrumente wiedergeben, so symbolisieren sie fast stets Kirchenmusik (Leichtentritt, IMG. S. VII. 348). Wo sich also das Instrument in der Kirche zum Chorgesang gesellt, wird man nach besonderen Motiven suchen. Handelt es sich nicht um festliche Klangfülle (Verstärkung und Färbung des Akkords), so kommt noch die Ergänzung von Singstimmen in Betracht. Nicht nur bei Praetorius, der den Ersatz der Menschenstimmen durch Instrumente kodifiziert, auch in der klassischen Zeit spielt — wie erwähnt — das Instrument in der Kirche oft die Rolle des Lückenbüßers. Und darin leben ja uralte Bräuche fort, wenn wir gewisse mittelalterliche Kirchenverordnungen recht verstehen (Gerbert, De cantu II. 76, 81, 99 etc.). Im Kloster Delle Murate in Florenz wurden um 1580 Messen, Motetten, besonders Dialoge mit Instrumenten ergänzt, war die Besetzung humana voce aus irgendeinem Grunde unmöglich. Wie oft mag man auch anderwärts Stimmlagen instrumentaliter verstärkt, verbessert haben, wenn es das Ohr gebot! Auch für München, Wien, Augsburg ist derartiges verbürgt.

Noch ein Glied fügt sich in die Kette unserer Beweisführung: das Konzil von Trient — genauer — der kritische Humanismus; sind doch die kirchenmusikalischen Reformen des 16. Jahrhunderts weniger politischen als ästhetischen Ursprungs; hinter dem dogmatischen Eiferer steht der gelehrte Antibarbaro. Hätten nun die Angriffe der Kritiker gegen die Unverständlichkeit des Textes in der polyphonen Kirchenmusik überhaupt einen Sinn, wenn deren Ausführung anders als vokal gewesen wäre? Gerade die gleichzeitige Aussprache des Textes in allen Stimmen des durchimitierten Tonsatzes, das vokale Stimmengewebe ist der Stein des Anstoßes. Freilich liegt den philologischen Tadlern, wie sich herausstellt, mehr das prosodische als das phonetische Moment am Herzen. Sonst müßten sie doppeltextige Kirchenkompositionen, zumal die Choralmotetten, in denen sich spezifisch mittelalterliche Kunsttriebe fortpflanzen, in erster Linie aufs Korn nehmen. Kurz und gut: eine Musik, wie sie Schering sich von Josquin, Isaak, Stoltzer, Senfl denkt, als Instrumentalensemble mit Unisono- und Sologesang — wo der Text eindeutig und schlicht von einer Stimme vorgetragen wird — träfe doch der Vorwurf der Unverständlichkeit am wenigsten. Das Konzil kann also für die Vokalpraxis zeugen. Ja, durchschaut man die ganze Bewegung, die übrigens in der von neuplatonischem Geist erfüllten Ausdrucksästhetik der Reservata ihr Seitenstück hat und auf dasselbe Ziel hinsteuert, so gestattet sie einen Rückschluß auf die dunklen Anfänge des Acappella-Stils und auf seinen Sinn. Nicht die „wachsende Kehlfertigkeit der Sänger", wie Riemann glaubt, sondern das Gefühl für wortgezeugte Musik, für den geistigen Zusammenhang zwischen Wort und Weise hat zur Durchimitation des eigentlichen Chorgesangs geführt. Seine Entwicklung steht unter der Botmäßigkeit des Wortes. Es ist kein Zufall, daß im 15. Jahrhundert die ersten vollständigen mehrstimmigen Messen und die ersten vollständigen Proprien für die Feste des Kirchenjahrs entstanden. Damit tat die Kirchenmusik den ersten Schritt zu einer höheren Einheit. Auch in anderen Formen der Gesangsmusik wächst der Einfluß der humanistischen Strömung. Überall tritt die Vokalität bewußter heraus, in dem Nachdruck auf den Textinhalt, in der Textlegung und Aussprache, in dem neuen Erfassen der menschlichen Affekte. Die vokale Polyphonie konzentriert alle ihre Mittel auf die neuen Probleme des musikalischen Ausdrucks. Am meisten in den spezifischen Renaissance-Formen. Gerade Madrigal, Dialog, Echo, Lamento, mögen sie auch unzähligemal mit Instrumentalbegleitung oder in irgendeiner Besetzung erscheinen, sind doch nach ihrer Abstammung und inneren Natur reine Vokalformen, aus dem dichterischen Wort geboren, aufs Wort gerichtet. Ihr Grundzug ist Dramatik. Daher widerspricht die unter anderen von Kinkeldey vertretene Ansicht, daß die italienischen Madrigale der Hochrenaissance, der großen Schilderer Marenzio, De Monte, Nenna, Gesualdo mehr instrumentaler als gesanglicher Natur, für Violen komponiert seien, dem Geist dieses Zeitalters.

Riemanns Handbuch benennt wohl einzelne Formen, die man mit einiger Sicherheit als reine Gesangs-, wo nicht als Acappella-Formen ansprechen kann, so die alten, improvisatorischen Fauxbourdons des Déchants, deren Vokalcharakter durch die Theoretiker belegt wird, dann die Kondukten alten Stils, die homophonen Tanz- und Liebeslieder, darunter Frottolen und Villancicos, Villanellen, Lauden und als Nachzügler der Caccien die Programmchansons. Dazu kämen meines Erachtens noch außer den genannten Dialog- und Echostücken die Quodlibets, Oden, Bicinien und Tricinien, die choralartigen und liedhaften Kirchengesänge aus der ersten Zeit der Reformation, und viele andere Lyrik, die schon nach ihrer textlichen Natur nur auf vokale

Wiedergabe berechnet sein kann. Es ist nun versucht worden, an der Hand erlesener Tonsätze die Kriterien der Vokalität oder der Instrumentalität auszuforschen, die Erkennbarkeit der Consertopraxis also methodisch zu lehren. Ich fürchte aber, die Stilkritik ist in diesem Fall nicht die geeignete Wünschelrute. Aus der Struktur der Melismen, aus Tonumfang, Intervallbildung und besonderen Manieren läßt sich ein sicherer Schlüssel nicht gewinnen. Das Endergebnis beruht auf Selbsttäuschung, die der Willkür Tür und Tor öffnet. Wollte man die Gegenprobe machen, so könnte man mit den neuen Kriterien der Instrumentalität das Gegenteil ebensogut beweisen. Nur ein Beispiel: die Ochetusbildungen sind auch vokal. Die großen, sorgfältig geschriebenen Chorbücher der Münchener Hof- und Staatsbibliothek bestätigen unzweifelhaft, daß man noch im 16. Jahrhundert über Pausen hinwegsang und Silben wiederholte, wie Senfls Motetten „Christe qui lux es" und „Salve regina" und wie viele andere Tonsätze mit der beliebten Finalis-Pause in einzelnen Stimmen bezeugen. Auch in Barbieris Cancionero sind solche Pausengänge offensichtlich übersungen. Weit zuverlässiger als die Stilkritik ist das Notenbild, das den alten Musikern wert und wichtig, ein Symbol ihrer Anschauung, niemals Nebensache war. Wie lange hat sich dieser Respekt vor der Ausdrucksfülle des Zeichens in der Musik erhalten! Das darf nicht vergessen werden. Es lassen sich auch für das 16. Jahrhundert untrügliche Beweise erbringen. Gerade die Textunterlage gestattet keine willkürliche Deutung. In tausend und abertausend Fällen steht ihre Buchstäblichkeit fest. Der Vergleich der Lesarten, die Münchener Folianten mit genauer Silbentrennung, die italienischen Handschriften des 14. Jahrhunderts, unzählige Stellen im Cancionero bestätigen den realen Zusammenhang der Textlegung mit der vokalen Praxis: Wer unbefangen und genau prüft, muß zu dem Ergebnis kommen, daß Textlosigkeit nicht a priori immer und überall Instrumentalausführung bedingt. Sänger, die in den kunstvollen Koloraturen des gregorianischen Gesangs erfahren waren, konnten textlose Stimmen leicht ex tempore unterlegen. Das wußte der Schreiber. Oft gehorchte er freilich dem Trägheitsgesetz. Unzählige Handschriften und Drucke bestätigen, daß man den Text ganz oder teilweise fortließ, weil man ihn vergaß oder als selbstverständlich voraussetzte. Aber genug — ich komme damit auf Einzelheiten, die ich mir, wie vieles andere, auf eine spätere Gelegenheit versparen muß.

Gewiß ist noch nicht alles gesagt, was zur Frage grundsätzlich gesagt werden kann. Hätte der Streit nicht zuletzt das Aussehen eines Prozesses angenommen, in dem die gelehrten Advokaten beiderseits mit ihrem Latein zu Ende sind, so wäre es vielleicht besser gewesen zu warten, bis seine Zeit gekommen. Da aber Prozesse nicht nur geführt, sondern auch gewonnen werden, so vergebe man den kleinen Ruck, den das Zünglein der Wage braucht.

Das Inhaltsproblem in der Musikästhetik

Ein Beitrag zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik

Von

Robert Lach

Unter den Problemen der musikalischen Hermeneutik — in dem Sinne, wie dieser dem Sprachgebrauche der Theologie entlehnte Fachausdruck zum erstenmale von Hermann Kretzschmar (in den Jahrbüchern Peters 1902 und 1905) in die Musikwissenschaft eingeführt und von Arnold Schering (in seinem Vortrage: „Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik") aufgenommen und verarbeitet worden ist — nimmt den ersten Platz das Inhaltsproblem ein. Ja, sogar mehr als das: es ist das Grund- und Hauptproblem, das Problem κατ' ἐξοχήν der musikalischen Hermeneutik, es enthält sämtliche Probleme derselben und damit sozusagen diese selbst in ihrem ganzen Umfange in nuce in sich, insofern die Aufgabe und Bestimmung der musikalischen Hermeneutik — stets im Sinne der von den beiden eben genannten Gelehrten gegebenen Vorschläge und Anregungen aufgefaßt — eben keine andere ist als die: die im musikalischen Kunstwerke zum Ausdruck gelangenden ästhetischen Absichten und Ideen „in denkbar größter Fülle und Plastik zum Bewußtsein zu bringen und damit dem Genießenden möglichst große psychische Resonanz zu verschaffen". Wenn so — in dem eben angeführten Momente — zunächst und in erster Linie die rein praktische Bedeutung der Hermeneutik — als Teil der praktischen Musikästhetik — zum Ausdruck gelangt, so darf darüber andererseits doch auch nicht die hohe Bedeutung übersehen werden, die der musikalischen Hermeneutik auch — und zwar in ihrer bedeutend wichtigeren, eigentlichen und Hauptmission — in bezug auf die reine, nicht angewandte Ästhetik zukommt, insofern, wie schon Schering bemerkt hat, die Grundlage hermeneutischer Betrachtung „die Frage nach der inneren Verwandtschaft der Tonvorgänge mit den Vorgängen unseres Seelenlebens und darüber hinaus die Frage, inwieweit sich auch in der Musik ein über aller Erfahrung Stehendes abspiegelt", bildet.

Gibt es nun wirklich allgemeine, objektive und exakt-wissenschaftliche Kriterien, die es ermöglichen, ganz unabhängig von den in der Psyche des Betrachtenden, bezw. Genießenden oder Untersuchenden, liegenden subjektiven Gefühlsmomenten, einen über jede Gefahr subjektiven „Hineintragens" und „Dazuphantasierens" hinaus entrückten, rein tatsächlichen, realen und jederzeit experimentell nachweisbaren, unverrückbar feststehenden Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Ausdruck, bezw. den ihn fundierenden formalen Darstellungsmitteln, und der hierdurch beim Genießenden ausgelösten psychischen Wirkung festzustellen und ihn wisssenchaftlich zu formulieren, etwa so, wie der Physiker oder Chemiker imstande sind, das in irgendeinem von ihnen experimentell bestätigten Phänomen waltende Prinzip als Äußerung einer bestimmten „Kraft" von der Zufälligkeit der einzelnen Erscheinung zu abstrahieren und als „Gesetz" kurz und knapp in eine Formel zu fassen?

Es scheint mir nun, daß auch auf unserem, dem musikwissenschaftlichen und -ästhetischen Gebiete, der einzige und richtige Weg, in dieser Frage Klarheit zu gewinnen, der der naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise und der durch sie dargebotenen Methoden ist. Der Botaniker und Zoologe gelangt zum richtigen Verständnis der systematischen Stellung einer bestimmten Pflanzen- und Tierform, der Funktionen und funktionellen Bedeutung eines bestimmten zu untersuchenden Organs erst dann, wenn er — nach gewissenhafter, sorgfältig detaillierter Feststellung

des anatomisch-morphologischen und physiologischen Tatsachenbefundes — das betreffende Phänomen in seiner Stellung innerhalb des generellen Zusammenhanges aller gleichartigen oder wesensverwandten Erscheinungen zu begreifen sucht, wenn er es bis in die ersten Anfänge und letzten Wurzeln seines Entstehens und Werdens zurückverfolgt, kurz: wenn er die biologischen und entwicklungsgeschichtlichen Faktoren und Bedingungen für die Bildung der betreffenden Form, wie sie gegenwärtig vorliegt, daß sie gerade so und nicht anders geworden ist, klarlegt. Genau derselbe Weg hat auch in unserer Frage der der musikwissenschaftlichen Betrachtungsweise zu sein: der anatomisch-morphologischen Voruntersuchung dort entspricht hier die formal-analytische, und der biologisch-entwickelungsgeschichtlichen eigentlichen Hauptuntersuchung eine analoge auf unserem Gebiete. Und hier scheint mir nun — für die Bestätigung der Richtigkeit dieser methodologischen Erwägungen — ein recht bedeutungsvoller Umstand der zu sein: daß auf sämtlichen Gebieten der musikalischen Formenlehre die Prinzipien des musikalischen Ausdruckes sich bei näherer, genauer Betrachtung in letzter Linie auf Momente rein physiologischer Natur zurückführen lassen, rein physiologische Tatsachen und Beobachtungen, von denen aus dann die Überleitung auf biologisches und entwickelungsgeschichtliches Gebiet sich von selbst als die nächste logische Folge und notwendige innere Ergänzung ergibt. Gruppiert man den ganzen Apparat der musikalischen Ausdrucksmittel nach der innerlichen Verschiedenheit ihrer Materie, so kann man im Großen Ganzen etwa folgende 5 Gruppen unterscheiden: 1. Tonschatz und Melos (inklusive Kontrapunktik). 2. Dynamik und Phrasierung. 3. Rhythmus. 4. Harmonik. 5. Instrumentation (Vokal und Instrumental im wörtlichsten Sinne). Wie immer man über die von Herbert Spencer aufgestellte Theorie vom Ursprung der Musik denken mag — und im Großen Ganzen ist man sich wohl allgemein darüber einig geworden, sie ablehnen zu müssen — : das eine Verdienst einer glücklichen Beobachtung bleibt ihm doch unbestritten : als erster auf die physiologische Tatsache hingewiesen zu haben, daß die Höhe und Stärke des durch eine Phonation erzeugten Lautes oder Tones dem Intensitätsgrade der diese Phonation, bezw. die sie bedingende Muskelkontraktion des Kehlkopfes als Reflexbewegung auslösenden Erregung gerade proportioniert ist. Es steht dies in vollstem Einklang mit den Ergebnissen neuer und neuester Beobachtungen (wie sie u. a. auch den Lehren der Familie Rutz zugrundeliegen und von ihr zu der bekannten, allerdings noch umstrittenen Theorie ausgebaut worden sind): daß nämlich der Phonationsakt, also die Kontraktion der Kehlkopfmuskulatur, nur eine unter zahlreichen Reflexbewegungen des Organismus auf einen durch einen (äußeren oder inneren) Reiz ausgelösten Erregungszustand ist. Sowie jede Störung des physischen Gleichgewichtes die bekannten rudernden und ausgleichenden Bewegungen der Extremitäten zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes hervorruft, so löst auch jegliche Störung des psychischen Gleichgewichtes, also jedes emotionelle Moment, Reflexbewegungen des ganzen Körpers zur Wiederherstellung des psychischen Gleichgewichtes aus: also u. a. z. B. der Muskulatur der Extremitäten (Geberdenspiel, Gestikulation), des Gesichtes (Mienenspiel), des Zwerchfelles und des Thorax (Atmung), des Herzens und des gesamten Blutzirkulationsapparates (Herz-, Pulsschlag), des Kehlkopfes (Phonation), der Lippen und Mundpartie (Artikulation, Sprache) usw. Indem so je nach den verschiedenen Graden des Intensitätsaufwandes in den einzelnen Phasen des emotionellen Verlaufes höhere oder tiefere, stärkere oder schwächere Phonationsstöße sich aneinanderreihen, wird umgekehrt wieder die Reihenfolge der so produzierten Laute oder Töne — Sprach- oder musikalisches Melos — zum Ausdruck und Abbild, sozusagen zum Zähler der sie auslösenden emotionellen Potenz, zum Anzeiger und Symptom des Quantums von Erregung und seiner verschiedenen dynamischen Nuancen in je den einzelnen Momenten des Emotionsablaufes. Das Melos bedeutet somit, um es kurz herauszusagen, nichts anderes, als was die den Kraftablauf eines physikalischen oder physiologischen Prozesses graphisch veranschaulichende Kurve (man denke beispielsweise an Fieberkurven!) soll: es symbolisiert durch die höhere oder tiefere Lage der Töne, zugleich verbunden mit einer stärkeren oder schwächeren dynamischen Akzentuierung, das Zu- oder Abnehmen, den höheren oder tieferen Intensitätsgrad der Erregung. Im Allgemeinen kann man im Großen Ganzen also das Schema aufstellen:

Wachsende Erregung: Abnehmende Erregung:

(wobei das Crescendo- bezw. Diminuendozeichen zugleich auch das melodische Profil des aufsteigenden, bezw. sinkenden Tonfalles veranschaulicht). So ist denn das Melos in Wahrheit, buchstäblich und wörtlich, das, als was Nietzsche mit genialem Blicke das musikalische Motiv erkannt hat: eine Klanggeberde, eine Klanggeste: sowie der erregte Mensch, um seine Emotion „abzureagieren", mit Händen und Füßen gestikuliert, seine Erregung im Mienenspiel verrät usw., so gestikuliert, d. h. reagiert er auch mit der Kehlkopfmuskulatur, und der höhere oder niederere emotionelle Intensitätsgrad gibt dann das Ausmaß der stärkeren oder schwächeren Muskelkontraktionen und damit der Höhe oder Tiefe der durch die so ausgelöste Phonation produzierten Laute oder Töne, die Aufeinanderfolge dieser „tönenden Gesten" oder „Klanggeberden" aber in ihrer einheitlichen Verbindung ist dann eben nichts anderes als das Melos. Daraus folgt von selbst, daß, sowie verschiedene Grade der Emotionsintensität verschiedene melische, dynamische und rhythmische Nuancen und Schattierungen zur Folge haben, so auch umgekehrt aus diesen letzteren auf die ersteren zurückgeschlossen werden kann und auch wirklich zurückgeschlossen wird, gerade so wie wir aus dem Mienen- und Geberdenspiel eines Zornigen, Ängstlichen, Traurigen usw. auf Grund unserer eigenen Erfahrung, der Selbstbeobachtung sowie der Vergleichung mit unseren Selbsterlebnissen und unserem eigenen Verhalten, auf seinen Gemütszustand zurückschließen.

Ganz analog wie mit den eben angedeuteten Verhältnissen auf dem Gebiete des Melos und der Dynamik verhält es sich auch mit denen auf rhythmischem Gebiete, ja, hier tritt das vorhin erwähnte in letzter Linie zugrundeliegende physiologische Moment besonders klar und deutlich zutage. Schon Riemann hat darauf hingewiesen, daß, wie die normalen Zählzeiten („Schlagzeiten") ungefähr der mittleren Pulsgeschwindigkeit entsprechen (ca. 75—80 in der Minute), so auch die Grenzen, innerhalb deren das Tempo variieren kann, den Grenzen des beschleunigten oder schleppenden Pulses (etwa 40 als Minimum, 130 als Maximum) entsprechen. So wird also das Tempo des Ablaufes einer Tonreihe zum Maßstabe des Intensitätsgrades der sie auslösenden Emotion, sowie wir an uns selbst bei heftiger Erregung das „fieberhafte Jagen und Hämmern der Pulse", das „Hüpfen und Fliegen des Herzens" beobachten, andererseits wieder im Zustande gelassener Ruhe das gleichmäßige, ruhige und gleichförmige Pochen des Herz- und Pulsschlages wahrnehmen, so wird auch umgekehrt dort, wo sich uns in der Außenwelt der eine oder andere derartige Rhythmus bemerkbar macht, in uns suggestiv der analoge Gefühlszustand — wenn auch begreiflicherweise bis zu einem gewissen Grade in abgeschwächter Form, etwas abgeblaßt etwa gleich einer Erinnerung — geweckt und ins Bewußtsein gerufen: wild dahinrasende, schnelle Rhythmen lösen auch in uns in abgeschwächtem Grade einen Erregungszustand (oder wenigstens die Erinnerung eines solchen) aus, bei dem wir an uns selbst das gleiche rhythmische Pulsieren beobachten konnten, und umgekehrt wird der gemütliche, behagliche und gelassene Rhythmus eines Andantes auch in uns die analoge Stimmung einer gleich gemütlichen, behaglichen Gelassenheit hervorrufen. Wir finden hier wieder die vollste Übereinstimmung der Verhältnisse bei den musikalischen „Klanggeberden" mit denen des Mienen- und Geberdenspiels. Sowie der Anblick eines Zornigen, Angstverstörten usw. nach der bekannten Erfahrung des Alltagslebens selbst zornig, ängstlich usw. stimmt, genau so verhält es sich auch mit der suggestiven Beeinflussung durch den Rhythmus. Jeden Rhythmus und jedes rhythmische Detail, die wir in der Außenwelt, also z. B. im musikalischen Kunstwerk, wahrnehmen, projizieren wir sozusagen in den Brennpunkt unseres Ichs, unserer eigenen vitalen Erfahrung, wobei nun assoziativ in uns die analoge Stimmung ausgelöst wird, die mit dem Auftreten eines gleichartigen Rhythmus wie dem von uns momentan in der Außenwelt beobachteten in unserer eigenen Physis verbunden zu sein pflegte: ungleichmäßige, bald stockende, bald wieder hastig sich drängende rhythmische Folgen werden auch in uns jene Empfindungen der Beklommenheit, der ängstlichen Spannung, der ungeduldigen Erwartung oder auch bei organischen Störungen: in Krankheitszuständen, Fieber u. dgl. mit dem physischen Unwohlsein verbundenen psychischen Depression und Unlust hervorrufen, bei denen wir in uns selbst das Auftreten einer analogen wie der momentan in der Außenwelt von uns beobachteten Rhythmik als stockenden Herzschlag, Aussetzen des Pulses oder dgl. wahrnehmen konnten. Dieselbe „Einfühlung", dasselbe sozusagen Anthropomorphisieren, das wir als das Grundelement aller ästhetischen Wirkung musikalischer Ausdrucksmittel beobachten können (namentlich das gleich im folgenden weiter unten zu erwähnende Instrumentationsmoment wird uns hierfür besonders charakteristische Beispiele liefern) hat ganz besonders und in erster Linie

für die Ästhetik des Rhythmus ihre ganz einzige Bedeutung, insofern sie die Grundlage und den Ausgangspunkt für alle Wertungsmöglichkeit rhythmischer Eindrücke bietet.

Auf die für die Deutung der harmonischen Phänomene in Betracht kommenden Prinzipien hier einzugehen, verbietet die Beschränktheit des zur Verfügung stehenden Raumes, umsomehr als die Kompliziertheit der hier zu erörternden Phänomene eine bloß summarische, flüchtige Skizzierung des hierauf bezüglichen Gedankenganges ausschließt. Ich muß mich daher hier beschränken, darauf hinzuweisen, daß auch die für die ästhetische Wertung und Deutung der Harmonien maßgebenden Spannungs- und Lösungsempfindungen in letzter Linie auf Momente rein physiologischer Natur (die für die verschiedenen Typen konsonierender und dissonierender Harmonien charakteristischen Schwingungszahlen und -verhältnisse, sowie die ihnen korrespondierenden psychophysiologischen Apperzeptionsbegleiterscheinungen) zurückzuführen sind. Wie tief eingewurzelt die durch diese physiologischen Momente bedingten und durch Spannungs- oder Lösungsempfindungen vermittelten Eindrücke harmonischer Natur in das musikalische Empfinden der Gegenwart — u. zw. allgemein, ohne Unterschied, ob Künstler oder Volksmusikant oder Musikgelehrter — ist, geht am besten aus der Tatsache hervor, daß die sie bezeichnenden Ausdrücke sich ganz und gar in dem gemeinen Sprachgebrauch eingebürgert haben: wir sprechen von dem drängenden Aufwärtsstreben des Leittones und der Spannung übermäßiger oder verminderter Dreiklänge, die nach Auflösung dränge, von „spannenden" Vorhalten, von dem schwellend-sehnsüchtigen Drängen gewisser übermäßiger Septimenharmonien, in denen wir den Ausdruck unbezwingbarer Sehnsucht erblicken (z. B. im Liebessehnsuchtsmotiv des „Tristan"vorspieles) usw. Alle diese vom allgemeinen Sprachgebrauche her wohlbekannten Bilder und Gleichnisse sind nur ein Beweis dafür, wie die in letzter Linie auf physiologischen Momenten beruhenden Spannungs- und Lösungsempfindungen als Elemente und Träger unserer „Einfühlung" in die Harmonien uns zur Deutung des „Gefühlsinhaltes" der Harmonik dienen und so den Ausgangspunkt und die Basis aller Hermeneutik der harmonischen Phänomene bilden.

Eine ganz besondere Bedeutung gewinnt das eben berührte Moment der „Einfühlung" für unsere Deutungen der Instrumentationsklangwirkungen, also der vokalen oder instrumentalen Klangeindrücke. Schon Gutzmann hat — unter Hinweis auf die Experimente Johannes Müllers mit aus Leichen exstirpierten Kehlköpfen und die so erzeugten Leichenstimmen — betont, daß das eigentliche Menschenähnliche in der Stimme durch die Einwirkung des Ansatzrohres zustandekommt und daß der Klang, den das Ansatzrohr an sich erzeugt und dem Stimmklange beimischt, die Art, wie es die Obertöne des aus dem Kehlkopf dringenden Tones verstärkt oder erst hinzufügt, den Kernpunkt des Problems der menschlichen Phonation und ihrer wesentlichen Charakteristika bilde. Wie weit hierbei noch die Einwirkung der Resonanzwände u. dergl. in Betracht kommt, inwieferne namentlich das Wesen des „Timbres" usw. dadurch beeinflußt wird, hierauf kann hier aus Raumgründen nicht näher eingegangen werden. Für unseren Zweck genügt es, hier vorläufig festzuhalten, daß bei allen jenen Instrumenten oder Registern, an deren Klang uns eine ganz besondere Ähnlichkeit mit dem Klange der Menschenstimme auffällt (also z. B. bei dem Orgelregister Vox humana, beim Englisch Horn, bei gewissen Tönen der Oboe und Oboe d'amore u. dergl.), stets die Verhältnisse des Ansatzrohres es sind, die die Voraussetzungen und Anhaltspunkte unserer an den Klang des Instrumentes sich knüpfenden Deutung abgeben. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade die Rohrblattinstrumente es sind, die für uns zum Träger dieser besonderen Menschenstimmenähnlichkeit werden, — die Rohrblattinstrumente mit ihrem — durch das dem Mundstücke eingefügte Rohrblatt verursachten — eigentümlich vibrierenden, näselnden, belegten und zitternden Klang, durch den in uns sofort assoziativ der Eindruck einer schmerzlich vibrierenden, von verhaltenen Tränen belegten und näselnden, von zurückgehaltener, schmerzlicher Erregung zitternden Menschenstimme erweckt wird! Und wie in analoger Weise auch für die Deutung des Klanges der übrigen Instrumente (z. B. des „seelenvollen Tenors" des Violoncellos, des „sehnsüchtig schwellenden" Klanges des Hornes, des „priesterlich"- und „religiös-feierlichen" Schalls der Posaunen, der „ritterlich-heldenhaft" schmetternden Fanfaren der Trompeten usw.) das Moment der Einfühlung, zum Teil auch verbunden mit dem der Assoziation gewisser traditionell-altvererbter klangsymbolischer Vorstellungen (man denke an den „pastoralen" Charakter der Oboe und des Klarinetts — als moderne Nachfolger und Ersatzmittel der Hirten-

schalmei früherer Zeiten! —, an das durch ihre militärische Verwendung uns zum Symbol kriegerischer oder heroischer Musik gewordene Schmettern der Trompeten, an den bukolischen Charakter des Dudelsacks, an gewisse durch ihre Ähnlichkeit mit Geräuschen des Alltagslebens uns komisch anmutende Töne des Fagotts und der Posaune! — wie denn überhaupt der Kontrast zwischen dem Erhabenen, Feierlichen und gegensätzlich dazu geweckter Erinnerung an banausische, triviale und niedrige Erscheinungen des Alltagslebens, analog auch zwischen dem normalen Charakter eines Musikinstrumentes und einer diesem widerstrebenden Verwendung, z. B. eines Instrumentes von schwerem, feierlichem Charakter zu leichten, hüpfenden Gängen und umgekehrt, eine der Hauptquellen komischer Wirkung, wie in aller Kunst überhaupt, so vor allem in der Musik ist —), wie also auch hier das Moment der Einfühlung von ausschlaggebender Bedeutung ist, hierauf kann mangels an Raum nicht näher eingegangen werden.

Die im Vorstehenden ganz roh äußerlich und nur in den oberflächlichsten Umrissen skizzierten Gesichtspunkte dürften — bei aller silhouettenhaften Flüchtigkeit dieser summarischen Andeutungen — doch genügen, wenigstens im Gröbsten, im Großen Ganzen erkennen zu lassen, welch wichtige, ja unentbehrliche Untersuchungsprinzipien und -methoden die musikalische Hermeneutik aus dem Zurückgehen auf die eingangs angedeuteten naturwissenschaftlichen Gesichtspunkte zu gewinnen vermag. Die Zusammenfassung und vereinigende Kombination aller im Vorstehenden flüchtig angedeuteten Kriterien scheint mir nun die Mittel an die Hand zu geben, auch das wichtigste und eigentliche Hauptproblem unter den dem Inhalte des musikalischen Kunstwerkes geltenden Fragen ins Auge zu fassen, nämlich die Frage nach dem Ethos des Werkes, bezw. seines Schöpfers. Sowie aus dem Gange, dem Mienen- und Geberdenspiel, der Art und dem Tempo der Bewegungen, aus dem Duktus der Schriftzüge, aus der Physiognomie eines Menschen sich für den geübten und erfahrenen Beobachter (z. B. den Arzt, den Psychologen, Physiognomiker, überhaupt den Menschenkenner) durch Rückschluß aus diesen Symptomen auf die in ihnen sich verratenden tieferliegenden Charaktereigenschaften, Anlagen und Neigungen des betreffenden Menschen ein Bild der Persönlichkeit als Ganzes ergibt, so ermöglicht auch der Rückschluß aus den „Klanggeberden", der „Klanggestikulation" einer Persönlichkeit, wie uns erstere im musikalischen Kunstwerk gleichsam versteinert erhalten geblieben und überliefert sind, die Rekonstruktion eines Bildes der ethischen Persönlichkeit ihres Schöpfers. Die Graphologie mit ihrer Analyse der Schriftzüge liefert in dieser Hinsicht ein recht bezeichnendes Analogon. Sowie schroffe, herbe, eckige, kantige Charaktere diesen Grundzug ihres Wesens durch ihre Bewegungen, und demgemäß auch in der Schrift durch eckige, kantige Züge, verraten, wogegen weiche, schmieg- und biegsame, gefügige Charaktere dies auch durch entsprechende geschmeidige, abgerundete und biegsame Bewegungen wie Schriftzüge erkennen lassen, so überträgt sich das Mienen- und Geberdenspiel einer künstlerischen Persönlichkeit auch in ihre musikalischen Klanggeberden, in ihre Musik, so daß man aus der Gestikulation in den Tönen, aus dem Werke, auf das Ethos des Schöpfers zurückschließen kann. Große, heftige, gewaltsame Sprünge, zackige, kantige, eckig abgerissene, zerklüftete melodische Linienführung, wild sich aufbäumende und überstürzende Tonfiguren, heftige dynamische Akzente, wild bewegte, markige oder wuchtig hämmernde Rhythmen werden auf eine starke, mächtige, kraftvolle Persönlichkeit zurückschließen lassen, weiche, sanft abgerundete, geschmeidige, melodische Linien, milde, gleichförmige, gelassene Rhythmen, zarte dynamische Nuancen u. dgl. auf ein diesen Ausdrucksformen entsprechendes Ethos. Man vergleiche z. B. den gewaltigen, in titanischem Trotz über dem in eiserner, unerbittlicher Wucht einherschreitenden basso ostinato:

sich aufbäumenden Schluß des 1. Satzes der IX. Symphonie, und dem gegenüber etwa die II. Romanze (op. 28 No. 2) von Schumann, oder die auf dem Sterbebette, wenige Stunden vor dem Tode, niedergeschriebene Mazurka (No. 14 der nachgelassenen Mazurken) von Chopin! Und dies sind nicht etwa zufällige, nur durch die Verschiedenheit des Genres der betreffenden Kunstgattungen oder die momentane Augenblicksstimmung des Künstlers begründete äußerliche Verschiedenheiten, denn so, wie das einzelne Werk, so trägt auch die überwiegende Mehrheit oder

sogar Gesamtheit der Werke einer Künstlerpersönlichkeit — sei es während ihres ganzen Lebens oder während einzelner Perioden ihrer künstlerischen Entwickelung — den Stempel eines gemeinsamen, einheitlichen, ethischen Grundzuges. Es wäre die dankenswerte Aufgabe einer Detailstudie, nachzuweisen, wie sämtliche Meister der Musikgeschichte — und ebenso auch der Kunstgeschichte überhaupt — nach dem in ihren Werken sich offenbarenden Ethos sich in zwei große Hauptgruppen unterscheiden lassen: in solche mit sthenischem oder asthenischem Ethos. Beispiele der ersten Gruppe wären u. a. Bach, Händel, Beethoven, der junge Schumann, die überwiegende Mehrheit der Stellen in den Werken Wagners usw., Beispiele der zweiten Gruppe Chopin, Niels Gade, Schumann in seinen späteren Werken, manche Stellen in Wagners späteren Werken (von den „Nibelungen" an, vor allem im „Tristan") u. dergl. (Freilich dürfte man hierbei vielleicht auch an-ethische Künstler zu unterscheiden haben, d. h. solche, denen das künstlerische Schaffen nicht Ausfluß eines inneren, ethischen Seelenbedürfnisses, sich auszusprechen, einer bestimmten Stellungnahme zum Leben und seiner Wertung, also kurz: einer Weltanschauung, eines Ethos, ist, sondern einfach Ausübung sozusagen eines erlernten Handwerkes, d. i. einer auf Grund angeborner Fähigkeit und Veranlagung erworbenen, durch Erfahrung gesteigerten und von ihnen oft mit raffiniertester Virtuosität gehandhabten Fertigkeit; alle bloßen Techniker und Formenkünstler, alle bloßen Virtuosen der Orchestrations- und Kompositionstechnik gehören hierher, also etwa Musiker wie Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Richard Strauß, Mahler, Reger, Schönberg, wie vielleicht die meisten Repräsentanten der „Moderne", soweit sie überhaupt ernst genommen werden dürfen, usw., ebenso die bloßen Nachahmer u. a.). Ob und warum also ein Künstler dem einen oder anderen ethischen Typus zuzurechnen sei, dies auf Grund der von den vorstehend angedeuteten Kriterien und Gesichtspunkten geleiteten formalen Analyse zu beantworten, wird die musikalische Hermeneutik noch mit Fug und Recht beanspruchen und anstreben dürfen; alle weiteren Fragen nach den letzten Wurzeln dieser ethischen Qualität in der Persönlichkeit des Schaffenden sind nicht mehr Fragen der Ästhetik, sondern solche der Psychologie und Charakterologie. Es muß einer anderen Gelegenheit und der Mitteilung innerhalb eines anderen Rahmens vorbehalten bleiben, die der musikalischen Hermeneutik aus der Verfolgung des Inhaltsproblems auf das Gebiet des musikalischen Ethos erwachsenden Aufgaben näher zu beleuchten.

Mehrstimmige Musik des 12. oder 13. Jahrhunderts im Schlettstädter St. Fides-Codex

Von

Friedrich Ludwig

Literatur: Abbé Ph. A. Grandidier, Hist. eccl., mil., civ. et litt. de la prov. d'Alsace, 2, 1787, S. CLX ff. — Cat. gén. des mss. des bibl. publ. des dép., 4°, 3, 1861, 588. — L. Servières, Hist. de Ste. Foy, [4]1879 (cit.: 1879). — C. Winkler, A. Seder und L. Dacheux, Der Grabfund zu Schlettstadt, in: Mitt. der Ges. f. Erhalt. d. geschichtl. Denkm. im Elsaß, 2. Folge, 16, 1893, S. 8* ff. — L. Dacheux, Ste.-Foy de Schlestadt, son St.-Sépulcre et ses tombes, 1893. — Liber miraculorum S. Fidis, ed. A. Bouillet in: Coll. de textes pour servir à l'étude et à l'enseign. de l'hist., 21, 1897 (cit.: 1897). — A. Bouillet et L. Servières, Ste. Foy, vierge et martyre, 1900 (cit.: 1900). — M. Vogeleis, Quellen und Bausteine zu e. Gesch. der Musik .... im Elsaß, 1911, S. 29 f.

Zu den bemerkenswertesten mittelalterlichen Musikhandschriften im Elsaß zählt der hinsichtlich seiner musikalischen Bedeutung noch wenig beachtete St. Fides-Codex der Stadtbibliothek Schlettstadt (1187, früher 95), musikalisch von besonderem Interesse auch als eine der sehr spärlichen deutschen Handschriften des 13. Jahrhunderts mit mehrstimmiger Musik.

Die Stiftung einer Heiligengrabkirche in Schlettstadt durch die Witwe Friedrichs von Büren, die Elsässerin Hildegard, um 1087 erfuhr wenige Jahre später eine wesentliche Erweiterung, als Hildegard, nach der Überlieferung bewogen durch die Erzählung ihrer Söhne von dem viel besuchten St. Fides-Heiligtum in Conques im Rouergue (im Bistum Rodez in Südfrankreich), dem diese (Bischof Otto von Straßburg, Friedrich, Herzog von Schwaben und Elsaß, und Konrad) auf der Rückkehr vom 1090 angetretenen Römerzug Heinrichs IV. einen Besuch abgestattet hatten[1]), mit der Heiligengrabkirche eine Verehrungsstätte der heiligen Fides in Schlettstadt verband. Im Jahre 1094, aus dem die erste Urkunde für die neue Stiftung stammt, von Hildegard gemeinsam mit ihren sechs Kindern ausgestellt[2]), zogen Benediktiner aus Conques in Schlettstadt ein.

---

[1]) Die Quelle für diese Reise bildet die zwischen 1108 und 1138 redigierte teilweis legendäre Gründungsgeschichte des Schlettstädter Priorats, auf f. 13 und 13' der Handschrift nachgetragen, vgl. die Ausg. von Holder-Egger, Mon. Germ., Script. 15, 997 ff, und Servières, 1897, 269 ff. Ohne genügenden Grund bezeichnet Dacheux in seiner französischen Abhandlung, S. 6 A. 1, auch diese Reise als Fabel, während eine derartige Bemerkung in seinem deutschen Aufsatz in den Mitt. usw. fehlt.

[2]) Bischof Otto, Herzog Friedrich, Ludwig, Walther, Konrad und Adelheid, Grandidier Nr. 510. Bald darauf, 1094 oder 1095, starben Hildegard, Konrad und wahrscheinlich auch Adelheid, angeblich an der Pest. 1095 erweiterte Bischof Otto mit seinem Bruder die Stiftung; ebendort Nr. 511 und 512.

Die entweder von ihnen dabei mitgebrachte oder wenig später aus Conques nachgesandte, die Acta der Heiligen enthaltende Handschrift ist allem Anschein nach in dem genannten, in den ältesten Teilen prachtvoll ausgestatteten Schlettstädter Codex, einem Pergamentcodex 34:23 cm, erhalten, der demgemäß am Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts in Conques entstand (vgl. 1897, S. XXVII).

Den ursprünglichen Inhalt bilden die Passio der Heiligen (in einer „version retouchée", vgl. 1900, 35, ein Quaternio, jetzt f. 5¹—12, f. 5r war ursprünglich freigeblieben) und die vier Bücher ihrer Wunder, im 11. Jahrhundert von Bernhard von Angers (im 1. Viertel des 11. Jahrhunderts, Buch 1 und 2) und einem anonymen Fortsetzer in Conques verfaßt (die wichtigste und vollständigste Handschrift der Wunder, vgl. die Ausgabe 1897, S. XXII, 12 Lagen, jetzt f. 15ff., 3 Quat., 1 Ternio und 8 Quat.).[1])

Dazu traten nun im 12. und 13. oder im 13. Jahrhundert mancherlei Zusätze, die größtenteils oder sämtlich in Schlettstadt geschrieben sind, neben einigen historischen Eintragungen (der erwähnten Gründungslegende, dem vom Probst von St. Fides Miro 1296 verfaßten Bibliothekskatalog f. 14 u. a.) namentlich liturgische Dichtungen und Kompositionen, die zeigen, wie die Liturgie in St. Fides in Schlettstadt durch die neuen dichterischen und musikalischen Gattungen des 12. und 13. Jahrhunderts bereichert wurde, durch ein Reimoffizium, durch Sequenz, Tropus und Organum.

Nachdem anfänglich Hildegards Stiftung weniger gut gedeihen wollte, konnte sie sich bald einer großen Anziehungskraft erfreuen, und in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, unter der Regierung von Hildegards Urenkel Friedrich Barbarossa, entstand an Stelle des alten Baus die schöne noch heute bestehende romanische Kirche[2]). Wie für den Gottesdienst in ihr an der Erweiterung der gottesdienstlichen Formen in Schlettstadt gearbeitet wurde, lehren die späteren Einträge des Codex, ganz ähnlich wie es in dem etwa gleichzeitigen St. Jakobs-Codex in Compostella der Fall ist, zu dem unsere Handschrift eine in der Anlage gleiche, wenn auch in der Ausführung bescheidenere Parallele bietet[3].)

Von besonderem Interesse sind folgende Stücke:

1) f. 2—3¹. Ein Officium rhythmicum, im 13. Jahrhundert in Quadratnotation aufgezeichnet (f. 2 und 4 ist ein Doppelblatt, f. 3 ein einzelnes eingelegtes Blatt). Es besteht aus 22 Antiphonen, 14 Responsorien und 1 Invitatorium, vgl. das Faksimile der ersten Seite 1900, S. 685, Textdrucke: F. J. Mone, Lat. Hymnen des Mittelalters, 3, 1855, 297ff. (unvollständig), 1879, 478ff. (irrig als „Proses" bezeichnet), G. M. Dreves in: Anal. hymn. medii aevi, 26, 1897, 32ff. (nur nach Mone ohne Einsicht in die Handschrift, aber mit dem Zusatz der liturgischen Bestimmung der einzelnen Stücke), 1900, 684ff. (ohne Zusatz der litur-

---

[1]) Der jetzige letzte Quaternio des Codex, f. 16—23 eines Breviers mit Neumen, steht außer Zusammenhang mit dem übrigen, vgl. Vogeleis, S. 30.

[2]) Seit der Wiederherstellung des alten Charakters des Baus nach Entfernung der vielfachen Um- und Einbauten der späteren Zeit am Ende des 19. Jahrhunderts übt die Kirche auch wieder die alte Wirkung aus.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz: Ein mehrstimmiges St. Jakobs-Offizium des 12. Jahrhunderts, Kirchenmus. Jahrb. 19, 1905, 10ff.

gischen Bestimmung). Die erste Antiphon, *Ave gemma claritatis,* ist aus dem Offizium der heiligen Katharina hierher übertragen (vgl. An. hy. 26, 34, Textdrucke des Textes als Katharinenantiphon: Mone 3, 369, An. hy. 26, 202 usw.), die übrigen Stücke sind original. Als anderweitige Überlieferung ist mir bisher bekannt nur die Aufnahme von 19 Antiphonen, 10 Responsorien und des Invitatoriums in das Brevier von Lescar 1541 (vgl. V. Dubarat, Le bréviaire de Lescar de 1541, 1891, Abdruck des Fides-Offiziums 1900, S. 658 ff. ohne Bemerkung über die Übereinstimmung dieses Offiziums mit dem in Schlettstadt), die Zahl und die liturgische Verwendung stimmt nicht völlig überein, u. a. weil die Nokturnen im Brevier von Lescar nur je 3 Antiphonen und 3 Responsorien enthalten, in der Schlettstädter Handschrift dagegen gemäß dem Benediktinerritus je 4 Responsorien und die erste und zweite Nokturn je 6 Antiphonen usf.

2) f. 3[1]—4. Sequenz auf die h. Fides: *Alta voce chorus iste,* 1stimmig, in gleicher Notation. Das Pergament ist z. Teil abgegriffen, die Noten sind z. T. braun geworden. Textdrucke: 1879, 480 f., 1900, 688 f., An. hy. 37, 167 f., bisher nur aus dieser Quelle bekannt (vgl. auch U. Chevalier, Repert. hymnol. Nr. 35192). Die vorletzte Doppelstrophe lautet:

Ergo leta concio	*promat cum tripudio*
mellitaque symphonia,	*quanta sunt hec sollempnia,*
voce cum organica	*nova cantans cantica*
voluptuosa neumata	*solvat mater ecclesia.*

Derartige Ausdrücke erinnern lebhaft an die Sprache der in St. Martial in Limoges, der ältesten Hauptpflegestätte mehrstimmiger Kunst in Frankreich, entstandenen Sequenzen (vgl. An. hy. 7, 1889) und an die Sprache der St. Jakobs-Texte (vgl. An. hy. 17, 1894 und Kirchenmus. Jahrb. 19, 1905, S. 14).

3) f. 4. Sequenz auf die h. Fides: *Felix dies et jocunda.* Hier sollte eine 2stimmige Komposition (ein Organum) eingetragen werden, doch ist nur die Sequenzmelodie der Unterstimme ausgefüllt. Die mit anderer Tinte nachgetragenen Noten sind stark verblaßt. Die für die Oberstimme bestimmten Systeme sind freigeblieben.

Diese Fides-Sequenz (3 Doppelstrophen, Textdrucke: 1879, 481, 1900, 689 f., Cl. Blume in: An. hy. 37, 1901, 166 f., anderweitig bisher nicht bekannt, vgl. auch Chev. Nr. 37314) folgt, wie schon Blume bemerkte, in Strophenbau und Melodie genau der sehr verbreiteten Mariensequenz *Verbum bonum et suave* (Chev. Nr. 21343). Die Melodie zu *Verbum* ist oft gedruckt, von neueren Ausgaben nenne ich: Variae preces, Solesmes, [5]1901, 94, E. Bernoulli, Die Choralnotenschrift, 1898, Notenbeil. S. 24, A. Gastoué in: Tribune de St. Gervais 7, 1901, 168, Hymn-Melodies .... with Sequences, [2]1903, S. (XX), Le Graduel de Rouen, 1907, f. 221[1], M. Barge, Cantus pro ben. ss. sacr. in ord. fr. Praed., 1909, 57, vgl. ferner W. Bäumker, Das kath. dtsch. Kirchenlied 2, 1883, 106 f. und die Bemerkungen dort.

Wenn die zur Sequenzmelodie neu hinzu komponierte Oberstimme nun auch hier nicht eingetragen ist, so läßt doch die Art der Einrichtung für die Aufzeichnung keinen Zweifel darüber, daß auch in Schlettstadt im 12. oder 13. Jahrhundert

eine 2stimmige Komposition der *Verbum*-Melodie, hier zu dem Fides-Text *Felix dies,* bekannt geworden war. Diese Tatsache ist um so interessanter, als sie einen neuen Beleg für die außerordentliche Beliebtheit des 2stimmigen Vortrages gerade dieser Sequenz bringt, für die bisher nicht weniger als sechs verschiedene 2stimmige Fassungen des 12. bis 14. Jahrhunderts aus verschiedenen französischen Diözesen bekannt sind: Douai 90 (124) (aus Anchin, Ende des 12. Jahrh., seit der Edition in Coussemakers Hist. de l'harm. au moyen âge, 1852, pl. 24—25, in der Literatur oft beachtet), Assisi 695 (aus Reims und Paris, 13. Jahrh., außer *Verbum* ist auch der Marien-Text: *Ave sydus lux dierum* der Komposition untergelegt), Limoges 2 (17) (aus Fontevrault, 13. bis 14. Jahrh.), Wolfenbüttel Helmst. 628 und 1099 und Douai 274 (aus Anchin, Nachtrag des 13. oder wahrscheinlicher wohl 14. Jahrh.), vgl. mein Repert. org. rec. et mot. vet. stili, 1, 1, 1910, S. 12ff.

4) f. 4¹. Die bekannte Nikolaus-Sequenz *Congaudentes exultemus* mit 1stimmiger Melodie, vgl. Chev. Nr. 3795. Die Melodie ist gedruckt u. a. in: Variae preces ⁵63, Trib. de St. Gervais 7, 1901, S. 202f. zum Kirchweih-Text: *Clara chorus,* O. Drinkwelder, Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrh., 1914, S. 15. Vielleicht ist der Eintrag dieser Sequenz hier dadurch veranlaßt, daß dem h. Nikolaus, dem Patron der ältesten Schlettstädter Zunft, der Schifferzunft, ein Altar in der Fideskirche geweiht war[1].

5) f. 5 und 1¹. Die bekannte Jakobs-Sequenz *Gratulemur et letemur* mit 1stimmiger Melodie in aquitanischen Neumen (f. 1¹ *cristi transfiguratio* schließt an den Schluß von f. 5 *ostensa visio* an, f. 1 ist ein einzelnes Blatt, f. 5¹ war kein Platz zur Fortsetzung, da hier die Passio, die den größten Teil des Quaternio f. 5—12 einnimmt, beginnt, vgl. oben), vgl. Chev. Nr. 7420. Es ist die rein lateinische Fassung dieses Textes (gedruckt: An. hy. 8, 146), der auch in einer abgekürzten Bearbeitung mit griechischen und hebräischen Interpolationen vorkommt (Chev. Nr. 27439, Text und Melodie gedruckt in: An. hy. 17, 195 und 222). Die Aufnahme eines Jakobstextes an dieser Stelle erklärt sich leicht durch den Umstand, daß die Pilgerfahrten zum Grab des h. Jakob in Compostella oft mit solchen zum Grab der h. Fides in Conques verbunden und beide Heilige gemeinsam verehrt wurden[2].

6) f. 1¹. Ein sonst unbekanntes Dreifaltigkeits-*Alleluja Tibi laus tibi gloria,* von anderer Hand 1stimmig mit Neumen auf Linien geschrieben.

7) Auf einen auf die Rückseite des vorderen Deckels eingeklebten Teil eines Pergamentblattes ist der Text: *Gaude virgo Fides* eingetragen (nach Mone im 14. Jahrhundert, Textdrucke: Mone 3, 297, 1879, 483 f., 1900, 701, anderweitig bisher nicht bekannt, vgl. auch Chev. Nr. 6998).

8) Auf die f. 12 Z. 2 endende Passio folgen zunächst drei nicht zur Komposition bestimmte Texte: f. 12 und 12¹ Z. 1—2 Verse über die Translatio der

---

[1] Nach mündlicher gefälliger Mitteilung des Schlettstädter Bibliothekars, H. Dr. Clauss.

[2] Vgl. 1897, S. IX, F. Fita, Le codex de St.-Jacques de Compostelle, 1882, S. 2 f. und 28, A. Bouillet, Ste.-Foy de Conques, St.-Sernin de Toulouse, St.-Jacques de Compostelle in: Mém. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France 53, 1893, S. 124.

Heiligen: *O quam leta dies* (gedruckt: 1879, 482 f., 1900, 690 f.), f. 12¹ Z. 3—9 eine Benedictio in Prosa: *Benedicat vobis redemptor ..... beatissime Fidis intercedentibus meritis* (gedruckt: 1879, 484, 1900, 691) und f. 12¹ Z. 10 ff. 12 Hexameter: *Virginibus sacris jungat nos Fides* beginnend, mit der Überschrift: *Per intercessionem beatissime virginis et martyris Fidis et omnium civium supernorum a morte eterna eripiat nos rex seculorum; amen* (gedruckt: 1879, 484, 1900, 690).

Neben diesen 12 Hexametern steht f. 12¹ auf 3 Akkoladen zu 2 Systemen eine 2stimmige Komposition des auch sonst bekannten Marientextes (vgl. Chev. Nr. 2072):

Ave regina celorum, mater regis angelorum, o Maria, flos virginum,
velut rosa vel lilium, funde preces ad filium pro salute fidelium,

die bisher sonst nicht nachweisbar ist. Die Notenschrift ist eine nachlässige Quadratnotation, am Ende der zu den einzelnen Worten gehörigen Tongruppen sind in beiden Stimmen Wortstriche gesetzt. Die Stimmführung ist wesentlich in Gegenbewegung, in der Melodie der Grundstimme sind die Worte wechselnd syllabisch und melismatisch (meist 2 oder 3, zweimal auch 5 Töne zu einer Silbe) komponiert, in der Oberstimme ist, wie auch in den 2stimmigen Kompositionen der St. Martial- und der Pariser Notre Dame-Schule zu beobachten, die Melismatik stärker ausgeprägt, am stärksten am Schluß, bei dem 6 Tönen zu *fidelium* in der Unterstimme 14 Töne der Oberstimme entsprechen.

9) f. 12¹. Tropus *Ortum predestinatio parvo sabati spatio* mit 1stimmiger Melodie in nachlässiger Quadratnotation, die unterschiedslos Quadrate und Rauten verwendet. Es ist ein auch sonst bekannter Tropus (vgl. Chev. Nr. 8045) zur ersten Silbe des Wortes **orto** im Oster-Responsorium: *Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum* **or-***to jam sole Alleluja* (vgl. Antiphonar von Lucca, Paléogr. musicale 9, 1906, p. 211).

Ob die 2stimmige Komposition des *Ave regina* nun in Schlettstadt nicht nur aufgezeichnet, sondern auch entstanden ist, läßt sich nicht sagen. Aber auch so bildet sie ein bemerkenswertes Gegenstück zu der jedenfalls im Elsaß entstandenen 2stimmigen Komposition von *Sol oritur occasus nesciens*[1] im Hortus deliciarum der Herrad, die von 1167 bis 1195 als Äbtissin an der Spitze des Klosters Hohenburg auf dem Odilienberg stand, und das Elsaß ist so mit zwei Proben dieser Kunst aus der Hohenstaufenzeit vertreten, in der die mehrstimmige Musik im übrigen Deutschland erst wenig Pflege fand.

---

[1]) Vgl. Vogeleis, Quellen, S. 14.

Heinrich Schütz, Kläglicher Abschied

Von

Karl Lütge

Die einzige bekannte Nachricht über das vorliegende „Klag Lied" enthält ein Katalog des Antiquars Emanuel Mai in Berlin (vermutlich um 1883, s. Schütz, Werke Bd. 15 S. VI), den ich nicht auffinden konnte. Daß Eitner in seinem Verzeichnis der Werke Schütz' (Monatshefte für Musikgeschichte Jahrg. 1886 S. 50) nur nach diesem Katalog zitiert, schließe ich aus der Fassung seiner Angaben, besonders im Quellenlexikon Bd. 9 S. 86; gesehen hat er den Druck entgegen Spittas Annahme (Schütz, Werke a. a. O.) wohl nicht.

Das Exemplar, das mir vor etwa 6 Jahren vorlag, trug auf der Rückseite eine Bleistift-Signatur (8678-4), wie sie bei Antiquaren üblich ist. Es war Herrn Kgl. Musikdirektor J. Senftleben von einem Schulkinde überbracht. Der damalige Besitzer ist mir nicht bekannt geworden, und Herr Senftleben, z. Zt. im Felde, ist nicht mehr in der Lage, Namen und Adresse der Schülerin festzustellen. — Eine Umfrage durch die Auskunftsstelle des Gesamtkatalogs (der deutschen Bibliotheken) Berlin hat ergeben, daß ein anderes Exemplar auch heute noch nicht nachweisbar ist. (Den bekannten Exemplaren der Leichenpredigt ist das Notenblatt nicht beigelegt.)

Das einseitig bedruckte Blatt ist 33,5 × 41 cm groß, der Spiegel, von einer schmalen (7 mm), einfach-ornamentalen Leiste umrandet, mißt 23 × 35 cm. Kopf und Noten nehmen etwa die Hälfte der Seite ein und gehen über die ganze Breite, während der Text zweispaltig angeordnet ist, die Spalten durch die Randleiste geschieden. Im Titel hat die erste Zeile ziemlich große, jede folgende aber etwas kleinere Typen und ist nach beiden Seiten stärker verkürzt, so daß ein dreieckiges Druckbild vorliegt. Der Druck hat für den Text mit Ausnahme weniger Wörter deutsche Buchstaben, für die Noten Mensuralformen in den Werten der Übertragung.

Der Abdruck gibt alle orthographischen und, soweit es möglich ist, auch typographische Eigentümlichkeiten wieder. (Die Unterschrift hat „Henrich" Schütz.) Nur die Doppelstriche zur Bezeichnung der Zeilengrenzen sind hinzugefügt.

Kläglicher Abschied von der Churfürstlichen Grufft zu // Freyberg! / In welche die / jüngst 7. Monatstag Decembris, zu Dreßden in Gott selig vorschiedene // Churfürstliche Sächsische Fraw Mutter / die Durchlauchtigste / Hochgeborne Fürstin vnd Fraw / Fraw Sophia, // Hertzogin zu Sachsen / vnd Churfürstin / Wittib / etc. mit höchstansehnlichen Chur vnd Fürstlichen comitat, // folgenden 28. Januarii, Anno 1623. beygesetzet vnd begraben worden.

Melodey des Klag Liedes.

Grimmige Grufft so ha · stu dann in Ra—chen dein ver · schlun—gen /

die Ed · le Muttr den Ed—len stam̄ / daraus vns ist entsprun · gen /

des Lan—des Schutz / der Fein · de Trutz / das Reiß daraus ge · wachsen /

der Fürstlich Man / gantz lo · be—san / Herr Jan Ge—org zu Sach · sen.

1.

GRrimmige Grufft / so hastu dann
In Rachen dein verschlungen
Die Edle Muttr / den Edlen Stamm /
Daraus vns ist entsprungen /
Des Landes Schutz /
Der Feinde Trutz /
Das Reiß daraus gewachsen /
Der Fürstlich Mann
Gantz lobesan /
Herr Jan Georg zu Sachsen.

2.

Tyrannisch Tod / so habn wir dann
Dein Willen jetzt erfüllet /
Scharlach vnd Purpur abgethan /
In schwartz Tuch vns gehüllet /
All Instrument
Von vns gewend /
In dein Livrey wir kleiden /
Der Orgeln klang /
Der Music Gsang /
Wegn deins Gewalts wir meiden.

3.

Trawriges Grab dein offnen Schlund /
Mit Felsen hart wir stopffen /
Auff daß numehr zu keiner stund /
Du nimmer stehest offen /
Trawrige Dunst /
Der Threnen brunst
Aus dir herauff thut steigen /
All vnsre Frewd /
Vnd Fröligkeit
Gar weit thustu vertreiben.

4.

Vnsätlich Tod / größern Vnfall
Thu vns ja nicht zufügen /
Vnd laß an vnserm Leid einmal
Ersätgen dich vnd gnügen /
Für deim Geschoß
Vnd Sensen bloß /
Hinfür Gott woll befreyen
Die Edle Raut:
Ander Vnkraut
Magst jmmerhin abmeyhen.

5.

Finstere Hól / wir scheiden ab /
Vnd lassen dich alleine /
Du wollest bis an jenen Tag
Verwahren die Gebeine /
Nichts vnreines /
Vnchristliches /
Dieselben las berühren /
Auff daß sie nu
Ein selig Ruh
Mögn vngehindert führen.

6.

Bitterer Tod / ob du geschwind /
Vns jetzo hast betrübet /
Vnd wie an allen Adams Kind
Dein Tück an vns geübet /
Doch hoffen wir /
Das welcher dir
Den Stachel hat genommen /
Die Gbeine kalt
Werd wecken bald /
Wann Er wird widerkommen.

Der Wort vnd Melodey Author //
Henrich Schütz.

Gedruckt in der Churf. Sächs. Bergk Stadt Freybergk / bey Georg Hoffman / Im Jahr / 1623.

Hermann Cohen als Musikästhetiker

Von

Paul Moos

Wie alles Schöne so gründet Cohen auch das Musikalisch-Schöne auf die beiden Vorbedingungen der Erkenntnis und der Sittlichkeit. Schon in „Kants Begründung der Ästhetik", 1889, spricht er diesen Gedanken aus (K 318)[1]. In seiner „Ästhetik des reinen Gefühls", 1912, legt er den ganzen Nachdruck auf die Vorbedingung der Erkenntnis in der Art, daß er das Verfahren des Pythagoras hervorhebt, der an der Musik und in ihr die mathematische Physik begründet, der selbst den Saiten die verschiedene Spannung gegeben und die Intervalle durch Verhältniszahlen bestimmt habe. Hieraus glaubt Cohen folgern zu dürfen, daß nicht die Gehörsempfindungen den Ausgang bilden, sondern die mathematischen Verhältnisse und ihre physikalische Darstellung, daß die Intervalle also zunächst nicht sowohl gehört als vielmehr berechnet werden. Das ist es, was Cohen die Ausrüstung der Empfindung durch das Denken nennt. Hierdurch glaubt er die reine Wirklichkeit der Empfindung und damit zugleich die Reinheit der Erkenntnisbedingung gewährleistet. Von diesem Gesichtspunkt aus spricht er der Musik eine bevorzugte Stellung in der Geschichte der Logik zu, nennt sie deren Lehrmeisterin, weil sie unmittelbar klar mache, was das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken zu bedeuten habe (I 163, II 138—140).

Bei seinem zweiten Versuche, die Reinheit der akustischen Bedingungen von seiten der Naturerkenntnis zu erweisen (II 141), greift Cohen zurück auf seine „Logik der reinen Erkenntnis", welche in der Zeit nicht die Ordnung des Nacheinander, sondern die Erzeugung des Voreinander sieht, so daß die Antizipation zum Hebel der Zeit und die Vergangenheit zur Folge wird. Aus diesem von ihm angenommenen Antizipationscharakter der Zeit zieht Cohen Folgerungen auf das in der Musik ausgedrückte reine Gefühl (I 158—159, II 142—143). Er erklärt den Rhythmus aus der Antizipation unter Hinweis auf die körperliche Analogie der Atmung, die sich in rhythmischer Periode vollzieht, aber nicht in Ausatmung und Einatmung, sondern in Einatmung und Ausatmung. In der Einatmung als Eratmung findet Cohen die Antizipation, die Urform der Zeit, die Vorwegnahme der Zukunft, auf welche die Vergangenheit nachfolgen kann (II 145—146). Des weiteren bezeichnet Cohen den Rhythmus als die Grundform der Bewegung, die Bewegung als die Grundform des Bewußtseins, das Leben des Rhythmus somit als das Leben des Bewußtseins (I 202—203). Auf diese Weise wird die Antizipation zur rhythmischen Grundform für alle Arbeit des Bewußtseins und damit zugleich zur Grundform der musikalischen Gesetzlichkeit (II 144, 146). Dabei denkt Cohen nicht nur an den Rhythmus mit Einschluß von Takt und Metrum, sondern auch an das Tempo, die Dynamik, ja sogar an das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz und an die Klangfarbe (II 146—154). Die Würdigung der Einzelergebnisse, zu denen er gelangt, darf der musikalischen Theorie überlassen werden. Für die Ästhetik ist ausschlaggebend, daß er vermöge seiner abstrakten Konstruktionen in Schopenhauers metaphysischer Deutung der Musik nichts anderes finden kann als die Methode des Wahnsinns (I 15).

---

[1] Die auf die Kant-Schrift verweisenden Seitenzahlen sind im Folgenden mit K bezeichnet, die auf die beiden Bände der Ästhetik verweisenden mit I und II, die auf die später noch zu erwähnende Mozart-Schrift verweisenden mit M.

Etwas später hat Cohen in seiner Schrift „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten", 1915/16, noch einmal eine gedrängte Zusammenfassung seiner ganzen ästhetischen Lehre und damit zugleich auch seiner Musikästhetik gegeben. Die von ihm zugrunde gelegten Begriffe — Gefühlsannex, Gefühlssuffix, Vorstellungs-, Denk-, Bewegungs-, Empfindungsgefühl usw. — bleiben hier aber ebenso dunkel und ungreifbar wie im Hauptwerk.

Auch Cohens Bemerkungen über die geschichtliche Entwicklung der Musik und die Bedeutung ihrer einzelnen Zweige fordern zum Teil Widerspruch heraus. Die Anfänge des Gesanges glaubt er in der Wortsprache gegeben und erkennt doch zugleich dem Gesang die Priorität zu (I 126, II 155). Die Weite, in der er den Begriff des Humors faßt, macht sich geltend bei seiner Charakteristik Bachs und Händels (II 162—164). Seine Meinung über das deutsche Lied scheint er zwar später geändert zu haben (M 80, 109). In der Ästhetik führt er aber dessen Ursprung auf die Arie der Pamina in der Zauberflöte zurück (II 183—184), den Ursprung der Oper auf das Oratorium (II 167). Er verlangt, daß die Oper methodisch auf Ebenbürtigkeit mit dem Drama verzichte (II 169), hält Handlung nicht für Sache der Musik und kommt so zu dem Schlusse, das Wesen der Oper im Lyrischen zu sehen (II 173). Sogar Glucks Opern und der Fidelio sind für ihn Werke lyrischen Charakters (II 172, 174). Mozarts Opern räumt er eine Ausnahmestellung ein (II 169, 175), bezeichnet aber als deren Grundproblem die Liebe (M 36—37, 39, 40, 42—43, 54—57) und sieht sich nun von diesem, seinem ganzen ästhetischen System eigentümlichen ethisierenden Gesichtspunkt aus zu sonderbaren Behauptungen gezwungen, muß u. a. Don Juan gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit und Gemütlosigkeit in Schutz nehmen und Elvira zum erlösenden Gretchen werden lassen (M 84—85, 90—91).

Daß Cohen die Auslegung mißbilligt, die Wagner in jüngeren Jahren dem Scherzo der Neunten Symphonie angedeihen ließ, ist zwar gewiß ebenso berechtigt (I 327, II 191) wie die von ihm an „Oper und Drama" geübte Kritik (K 320—328). Es tritt bei ihm aber eine tief innere Abneigung gegen das ganze Lebenswerk des großen Zeitgenossen zutage. Die Bestrebungen des „sogenannten" Musikdramas glaubt er ganz außer Betracht lassen zu dürfen (II 169). Ohne Wagners Namen zu nennen spottet er über sein Verhältnis zu Schopenhauer (I 16), über seine Ablehnung der Arie, über den gleißenden Schein seines epischen Weltspiels und schließlich gar noch über seinen Mangel an dramatischer Einsicht (II 168—169, 181, M 43, 115).

Die Bedeutung der Cohenschen Musikästhetik liegt nicht in den zuvor geschilderten abstrakten Konstruktionen, sondern in denjenigen Gedanken, die sie in Übereinstimmung zeigen mit der geschichtlich bewährten Auffassung. Cohen weiß wohl, daß die Musik nicht selten eine beinahe mehr physiologische als psychologische Resonanz gewinnt (I 203—204), sieht ihren eigentlichen Sinn aber in der Entfaltung und Erzeugung der Innenwelt, der innerlichsten Schächte des Gefühls: Man sagt zwar, der Gesang des Menschen rühre von der Nachahmung her, die Vögel seien seine Lehrmeister oder auch die Natur im Rauschen der Wälder, im Rollen des Donners. Aber von diesen Naturlauten sticht die Musik inhaltlich doch so sehr ab, daß ihre Art der Nachahmung der Originalität gleichkommt. Sie singt wie auch der Vogel singt. Und all' ihr Singen hat keinen anderen Zweck und keinen anderen Sinn als allein denjenigen, der in der Innenwelt des Gefühls beschlossen ist. Diese Innenwelt ist in solcher Ausgestaltung gar nicht vorhanden, bevor die Musik sie ans Licht bringt und so eine ganz neue Welt erschafft, deren Inhalt und Gegenstand nur das Selbst sein kann, das Selbst nicht als sittliches Selbstbewußtsein, geschweige in einer körperlichen Individualität und ebensowenig in der geistigen, sondern einzig und allein in der ästhetischen, als das Selbst des reinen Gefühls. Hier erreicht demnach die Reinheit die höchste Vollendung, hier wird es zum anschaulichsten Beispiel, was das reine Gefühl bedeutet (II 135—136), daß es gänzlich in das Subjekt zurückgeht (I 202).

Sogar die Poesie kann sich mit dieser Ausgrabung, Ausdeutung und Wandlung der Innenwelt nicht messen, denn bei aller Gewalt ihrer Innerlichkeit bleibt sie doch auf den Menschen in seiner Natur und somit auch auf seine Umwelt durchgängig bezogen (II 135). Die Musik dagegen sieht zunächst ganz vom Menschen, von seiner Natur und ihrer Einheit ab. Für sie gibt es kein Vorbild und keinen Gegenstand, weder im Himmel noch auf Erden. Es gibt für

sie überhaupt weder einen Himmel noch eine Erde, mithin auch keinen Menschen und keinen sittlichen Menschen. Sie ringt sich von jeder Beziehung auf die Natur und den Menschen mit aller Kraft ihrer Abstraktion los. Und indem sie dies tut, bleibt sie dennoch bei der allgemeinen Aufgabe der Kunst, bringt sie auch den ästhetischen Begriff des Menschen, das Selbst des reinen Gefühls zu einer neuen Entwicklung (II 137—138, K 319, 334, 430—431). Eben diese ihre innerste Beschaffenheit macht es unmöglich, etwa aus einer körperlichen Tätigkeit wie der des Atmens eine Mittelmaß für die normale Zeiteinheit herzuleiten (II 145).

Und doch ist die schöpferische Phantasie bei aller ihrer Zauberkraft vielleicht nirgend in einer so genauen Gesetzlichkeit begründet wie hier (II 154). Die Musik hat als Kunst ihre Wissenschaft in sich selbst, diese ist ihr immanent (I 269). Daher ist das Singen der Vögel noch nicht Musik (I 203). Riemann gibt zwar (gelegentlich) der stetigen Tonhöhenveränderung den Vorzug vor der abgestuften und will die erstere als das Prinzip der Melodik angesehen wissen. In Wirklichkeit bedarf die Musik aber der abgestuften Tonreihe, denn nur von diesen Stufen gehen gesetzmäßige Verbindungen aus. Es besteht hier dasselbe Verhältnis wie zwischen dem Zahlsystem und den unendlichen Mannigfaltigkeiten der kontinuierlichen infinitesimalen Elemente (II 151—152).

Näher besehen ist die mathematische Grundlage der Musik aber doch nicht Mathematik, sondern von Anfang an aus dem ästhetischen Geiste der Musik heraus verwandelte Mathematik (I 220), weshalb das unbewußte Rechnen als Erklärung nicht genügen kann (I 162). In der Melodie allein liegt die Wurzel des musikalischen Genies (II 154), in ihr allein bewährt sich das reine Gefühl, für welches die letzte Probe darin liegt, daß das Gefühl gleichsam Kopf und Herz zugleich erlangt, daß das Subjekt in ihm sich aufrichtet und feststeht (II 158). Die Melodie ist das Werk nicht des Menschen, sondern des Künstlers. Freilich steckt der Mensch im Künstler, aber nicht umgekehrt der Künstler im Menschen. Das Genie wächst über den Menschen hinaus (II 161—162).

Die Auffassung der Melodie als des musikalischen Grundgehaltes wird ergänzt durch die Einsicht, daß aller Inhalt des musikalischen „Satzes" in Analogie zu denken ist mit dem Begriffsinhalt der Sprache. Einen solchen Begriffsinhalt bildet (in gewissem Sinn) das harmonische Motiv, aus dem sich ebenso der ganze Satzbau entfaltet wie aus dem Begriffsworte der sprachliche Satz. In Wahrheit bedeuten aber die Noten (oder die durch sie bezeichneten Töne) nicht mehr Begriffe und auch nicht nur Gefühlsannexe an Sprachbegriffen, sondern haben einen eigenen, völlig neuen Wert, der unvergleichbar ist mit allen Begriffslauten der menschlichen Sprache. Demgemäß fordert die Musik auch einen Satz und das thematische Fundament eines Satzes, in welchem diese Selbständigkeit und Eigenart zur ungehemmten Ausprägung kommen kann (II 157—158).

Die Natürlichkeit der Verbindung zwischen der Musik und der Kunst der Sprache oder der Poesie beruht auf dem dem Begriffswort anhängenden Gefühlsannex (I 126, II 155, 157). Von der Lautform des Wortes ist die innere Sprachform oder der geistige Sinn zu unterscheiden. Dieser ist aber nicht eindeutig, das Wort hat vielmehr neben der eigentlichen logischen Bedeutung noch eine ästhetische, die eine eigene Lebensform darstellt. Und dieser Gefühlsanhang bildet die Vermittlung bei der Verbindung von Poesie und Musik (M 32—33). Da die Poesie als Gefühlssprache sich überdies der metrischen Elemente bedient, so ist ihr Zusammenhang mit der Musik (auch von dieser Seite aus) in natürlicher Weise hergestellt. Es ist charakteristisch für den Begriff des Romans, daß zwischen ihm und der Musik keine Verbindung denkbar scheint (I 400—401, M 16).

Doch ist zu beachten, daß das Metrum der Poesie für die Musik nicht genügt, da die Musik Elemente mißt, die gar nicht Worte zu sein brauchen (II 144). Die Schwierigkeit (aller Vokalmusik und demgemäß auch) der Oper für ihre Gemäßheit zum Drama liegt in nichts Geringerem als in dieser Differenz der Tongefühlssprache und der Wortbegriffssprache (II 168). Wäre die musikalische Komposition von dem einzelnen Wort, an das sie sich anzuschmiegen hat, durchaus abhängig, so würde sie ihre Reinheit preisgeben, und das Problem wäre hinfällig. Der Zusammenhang muß daher ein ganz anderer sein, und zwar ein solcher, bei dem die Freiheit des musikalischen Schaffens unversehrt bleibt. So hat Gluck seinen Grundsatz verstanden und

so hat er sein Reformwerk durchgeführt. Dem allgemeinen Sinn des poetischen Satzes hat er seinen musikalischen Satz weniger untergelegt als übergebaut (II 170—171).

Die wahre Oper nimmt das Problem des Dramas auf sich (II 193, M 21). Daher muß die Gestaltung ihrer dramatischen Idee nicht allein aus dem Schoße der Poesie, sondern zugleich auch aus dem der Musik hervorgehen, daher darf und muß der Opernkomponist seine Texte in ihrer Anlage und ihrem Werden beeinflussen (M 18, 22—24, 60—63, 68). Nur als ein des Mysteriums vom Drama kundiger Mensch konnte Mozart der Schöpfer solcher Werke werden (II 169, M 11, 42—43, 62). Wie Shakespeare erhob er das Komische zum Humoristischen und verschmolz es mit dem Erhabenen (K 303, 432, II 175—183, M 44—45, 51—54, 96).

Bei Beethoven ist das Moment des Erhabenen (vorwiegend) von lyrischer Art (II 187). Die Melodien fast aller seiner späteren Instrumentalwerke gleichen händeringenden Gebeten (II 162, 188—189), und der Erhabenheit des reinen Gebets entspricht prometheischer Jubel. Auch hier aber grenzt das Erhabene an das Gegenmoment an, schlägt um in das Humoristische (II 189, 191) und verwandelt so das Menuett in das Scherzo, das (vielleicht) am meisten für Beethovens Stil charakteristisch erscheint. Zumal das Scherzo der Neunten Symphonie ist von besonderer Monumentalität. Es nähert sich in der Kontrapunktik der Arbeit so sehr dem Erhabenen an, daß die Grenzen beider Momente in einander überzugehen scheinen (I 326—329, 347—348).

Was in Cohens Ästhetik abstrakt konstruktiv ist, fällt in sich zusammen. Das Wertvolle und Tiefe seiner Gedanken gewinnt festen Halt nur auf dem Boden der von ihm wie von den Vertretern der psychologischen Ästhetik abgelehnten Metaphysik.

Johann Schop als Violinkomponist

Von

Andreas Moser

Kaum ein zweiter Musiker des 17. Jahrhunderts ist von den Zeitgenossen in Chroniken und „Gesprächen" so häufig geschildert, in Gedichten so oft verherrlicht worden wie der um 1590 wahrscheinlich zu Hamburg geborene und im Frühjahr 1667 als Leiter der Ratsmusik daselbst gestorbene Johann Schop. Man braucht bloß Hermann Kretzschmars „Geschichte des Neuen deutschen Liedes" vorzunehmen, um sich davon zu überzeugen. Was den Vokalkomponisten Schop anlangt, so wird ihm auch die Gegenwart ihre Anerkennung nicht versagen, rührt doch die Vertonung einer großen Anzahl geistlicher Lieder von ihm her, deren manche — ich nenne nur „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Ermuntre dich, mein schwacher Geist", „O Traurigkeit, o Herzeleid!" — selbst heute noch allüberall in deutschen Landen gesungen werden. Ja, konnte sich unser „Ratsmusikante" schon bei Lebzeiten an dem Ausspruch Johann Rists, des Textdichters dieser Choräle weiden, daß seine „Melodeyen im Munde von Weibsleuten, Kindern, Knechten und Mägden seyen", so dürfen wir unsererseits wieder deren Fortbestand anf weitere Jahrhunderte hinaus als gesichert annehmen.

Hier soll aber nicht der Vertoner geistlicher Lieder besprochen werden, sondern der für sein Hauptinstrument, die Violine, komponierende Virtuose, den Rist in seiner „Musa Teutonica" (1634) mit den nachstehenden Versen angedichtet hat:

> „Als newlich ohngefähr Amphion war gekommen
> Mit Orpheus in die Stadt, so Hamburg wird genandt,
> Daß sie mit Phöbus' Volk auch würden da bekanndt,
> Wie sie denn nur darum die Geigen mitgenommen,
> Sobald die Schop gehört: Auff, auff und laß uns gehen,
> Rieff Orpheus, unsere Kunst wird hier mit Spott bestehen!"

Über Schops musikalische Erziehung war bis zur Stunde so gut wie garnichts Zuverlässiges bekannt, und auch seine Instrumentalkompositionen schienen samt und sonders unwiederbringlich verloren zu sein. Erfreulicherweise ist letzteres nicht der Fall. Von mir angestellte Nachforschungen haben deren so viele zutage gefördert, daß wir uns nun eine nahezu lückenlose Vorstellung von dem technischen Können des hanseatischen Künstlers zu machen imstande sind, der zweifellos der bedeutendste Geiger seiner Zeit gewesen ist. Aber auch über

seinen Werdegang kann ich neues Material beibringen. Denn Chrysanders im 3. Jahrgang der „Niederrheinischen Musikzeitung" auf S. 365 ausgesprochene Vermutung, daß er seine höhere Ausbildung als Geiger möglicherweise in Paris erhalten haben könnte, erweist sich als durchaus hinfällig. Sie stützt sich zwar auf ein an den Herzog Christian Louis von Mecklenburg gerichtetes Memorial und auf zwei mit „Johann Schop, Musicus" unterzeichnete Briefe, eine nähere Prüfung ergab jedoch, daß diese Schriftstücke von einem damals an der Seine weilenden Sohne unseres Meisters verfaßt sind, dessen gleichlautender Name in Hamburger Liedersammlungen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wiederholt vorkommt. Ganz abgesehen aber davon, daß Herzog Christian Louis erst 1662 zu dauerndem Aufenthalt nach Paris übersiedelte, zu einer Zeit also, da unser Schop bereits im Greisenalter stand, würde ein deutscher Geiger bei dem notorischen Tiefstand des französischen Violinspiels jener Periode kaum etwas gefunden haben, was ihn, wie es in einem der beiden Briefe heißt, „schon seit fünff Jahren in Franckreich" hätte zurückhalten können.

Als der Lehrer Schops, des Vaters, kommt vielmehr nur ein Mann ernstlich in Betracht: der „Engellender" Wilhelm Brade, der von 1609—1614 Direktor der Hambnrger Ratsmusik war. Ein von ihm herrührendes Variationenwerk, „Coral: del Sr Wilhelm Brade: Violino solo e Basso" überschrieben, das ich im Sommer 1917 auf der Universitätsbibliothek von Uppsala fand, macht mir diese Annahme fast zur Gewißheit. Zwar gibt uns die Handschrift keinerlei Aufschluß über die Entstehungszeit der Arbeit, indessen spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß sie zu persönlichem Gebrauch angefertigt ward, also aus jener Epoche vor dem dreißigjährigen Kriege stammt, da der Engländer noch sein nomadisches Virtuosenleben führte. Nicht sowohl darauf aber kommt es an, als vielmehr auf die Ähnlichkeit, welche sich bei einem auch nur flüchtigen Vergleich mit der musikalischen Diktion und dem geigerischen Rüstzeug zwischen Brade und Schop herausstellt. Sie ist so groß, daß man des Engländers Choral-Diminutionen ohne weiteres für ein aus Schops Feder geflossenes Werk halten könnte. Das Umgekehrte wäre wohl nicht immer möglich, da letzterer zuweilen technische Schwierigkeiten hinschreibt, von denen es fraglich ist, ob ihrer Brade schon würde Herr geworden sein. Freilich kenne ich von ihm nur ein einziges Opus von virtuoser Haltung — eben das in Rede stehende —, von Schop dagegen eine große Anzahl von konzertanten Sachen, die seine Art nach jeder Richtung hin kennzeichnen. Ich habe sie in einem von der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek aufbewahrten Sammelwerk gefunden, das den Titel führt: „T'Uitnement Kabinet, vol Paduanen, Allemanden, Sarabanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs etc. en de nieuste Voizen, om met 2. en 3. fiolen, of ander Speeltuigh te gebruiken. Van de alder-konstlighste Speel-meesters, en Lief-hebbers van de geluit kavelingh (dezer Tydt) by een gestelt. T'Amsterdam, by Paulus Matthyß . . . . 1646".

Leider muß man das Buch des holländischen Druckers insofern einen Torso nennen, als von den mehrstimmigen Kompositionen die tieferen Parte fehlen, man sich daher kein rechtes Urteil über deren Gesamtwirkung mehr bilden kann. Geigentechnisch dagegen kommen wir durchaus auf unsere Rechnung: von allen Stücken

ist noch die Oberstimme („Boven=Zangh") und zu den „gefigureerten" auch die „Grondt=Stem" erhalten. Diese, in der Regel bloß 16 Takte ausfüllend und sich gleich einem Ostinato stets unverändert wiederholend, bildet den Unterbau, über dem sich der „Cantus" in mehr oder weniger freien Diminutionen — Schop nennt sie „Modi" — ergeht. In ihnen hat er seine Virtuosenkünste am hellsten leuchten lassen. Neben vielen Werken anderer deutscher, französischer, italienischer und niederländischer Tonsetzer enthält das „Kabinet" die folgenden Arbeiten und Figurierungen „van den konstryken Musicyn J. Schopen t'Hamburgh":

a) für Violine allein: Ein Praeludium;
b) für Violine und Baß: „Pavaen de Spanje", „Als Jupiter gedacht", „Almande Mortiel", „Ballet", „Nobel=Man", „Courant", „Lachrimae pavaen", „Almande", „Spinsers Pavaen", „Koraelen";
c) 6 kleine Allemanden „a 3";
d) „Nasce la pena mia" und ein Stück ohne besondere Überschrift „met 2 fioolen of fioolen de Gamba en ander Speeltuygh te gebruycken".

Da es hier an Raum für größere Notenbeispiele gebricht und ich ohnehin einen Teil von Schops Arbeiten in meiner demnächst erscheinenden „Geschichte des Violinspiels" zu veröffentlichen gedenke, so begnüge ich mich vorläufig mit der allgemeinen Feststellung, daß der Hamburger Meister sich um die virtuose Hand=habung seines Instruments zum mindesten eben so große Verdienste erworben hat wie seine in Deutschland wirkenden Zeitgenossen Biagio Marini und Carlo Farina, die bis jetzt als die beiden namhaftesten Förderer der Geigentechnik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts galten. Man wird ihnen in Zukunft Dario Castello, Ottavio Maria Grandi und, wenn erst noch mehr Werke von ihnen aufgefunden sind, wohl auch Wilhelm Brade und den Lübecker Nikolaus Bleyer, vor allem aber Johann Schop an die Seite stellen müssen. Die für das virtuose Violinspiel entscheidenden Arbeiten der genannten Italiener sind zwar schon vor Ablauf der Zwanziger des 17. Jahrhunderts veröffentlicht worden, das Matthyß'sche Buch dagegen etst 1646. Da es jedoch ein Sammelwerk ist, in dem selbst ein Stück des bereits zu Ende des 16. Jahrhunderts verstorbenen Florenzio Maschera noch Aufnahme fand, so hindert uns nichts anzunehmen, daß auch Schops Beiträge schon manches Lustrum vor 1646 komponiert sein können. Ja, ich vermute sogar, daß ihrer manche ursprünglich den Suiten angehörten, die er (nach den Lexika von J. G. Walther und H. Riemann) in den Jahren 1633, 1635 und 1640 heraus=gegeben hat, die aber in ihrer Originalgestalt verschollen sind. Mag diese Vermutung indessen zutreffen oder nicht, Tatsache ist jedenfalls, daß Schop den Ausführenden bereits vor technische Schwierigkeiten stellt, die kein zweiter Autor des 17. Jahr=hunderts hinzuschreiben gewagt hat. Und ist er gar selber imstande gewesen, beispielweise den nachstehenden Sextentriller:

mit dem er eine Diminution von A. Striggios „Nasce la pena mia" abschließt, in einwandsfreier Weise auszuführen, so würde ihm solches nicht nur den Neid Karls von Dittersdorf, der bekanntlich in dieser Spezialität exzellierte, eingetragen haben, sondern auch noch den der berühmtesten Virtuosen unserer Zeit. Denn die rasche Aufeinanderfolge großer und kleiner Sexten im Sekundenabstand gehört selbst heute noch zu den schwierigsten Problemen der Geigentechnik, man mag einen daraus entstehenden Triller in der ersten Lage unter Zuhilfenahme der leeren Saite oder ohne diese in einer höheren Position schlagen wollen. Er setzt eine Geschicklichkeit ganz persönlicher Art voraus, die ich fast ausschließlich nur bei ungarischen Zigeunern angetroffen habe, und er kommt deshalb auch in Kompositionen, die von Geigern herrühren, überaus selten vor. Weiter: ist auch alles einstimmige Passagenwerk bei Schop innerhalb des Bereichs der ersten Lage geschrieben, so geht doch aus dem Nachschlag des Terzentrillers:

mit dem dieselbe Phantasie endigt, zweifellos hervor, daß ihm auch die höheren Positionen nicht mehr unbekannt waren; denn die Terz h'-d'' läßt sich bei gleichzeitigem Anstreichen beider Töne nur in der 2. oder der 3. Lage greifen, man müßte denn h' durch die Streckung des 4. Fingers aus der 1. Position heraus zu gewinnen suchen, was aber bei der Schnelligkeit des Vorgangs nur sehr spannfähigen Händen gelingen dürfte. Dann ist festzustellen, daß sich bei unserem Meister der Legatobogen als Spielvorschrift schon auf Gänge bis zu 8 Noten unter einem Strich bezieht. Nehmen wir jedoch an, daß er den vorhin erwähnten Sextentriller ebenfalls gebunden ausgeführt hat — und ich halte das für selbstverständlich —, so wäre damit das bis dahin ganz unerhörte Vorkommnis von nicht weniger als 24 Noten unter einem Bogen, noch dazu auf zwei Saiten zugleich, konstatiert.

Das von Schop in manchen technischen Einzelheiten geforderte geht demnach erheblich über das hinaus, was Marini und Farina in ihren Sachen verlangten, und nur in der realen Zweistimmigkeit erweist sich O. M. Grandi mit seiner „Sonata prima, opera seconda" vom Jahre 1628 als der allen Dreien Überlegene. Denn Marini bedient sich in schwierigen Fällen zumeist der Skordatur, die natürlich die Ausführung gewisser Doppelgriffe erleichtert, während Farina überhaupt nichts verlangt, was sich mit den Kniffligkeiten bei Schop auch nur entfernt vergleichen ließe. Daß der Deutsche überdies seinen welschen „Kunstbrüdern" als Musiker zum mindesten ebenbürtig war, bedarf angesichts seiner Leistungen auf dem Gebiete der Liedvertonung keines weiteren Beweises. Mit vollem Recht durfte ihn deshalb Mattheson in seiner „Ehrenpforte" einen Künstler nennen, „dessen Gleichen so leicht nicht in Königlichen und Fürstlichen Kapellen gefunden wird".

Zur Musikauffassung des Mittelalters

Von

Hermann Müller

Wo H. Kretzschmar in seinen Musikalischen Zeitfragen vom Nutzen der Musik und von ihren Gefahren spricht, betont er, daß wir aus der musikalischen Erbschaft der Hellenen am allerwenigsten ihre Lehre vom Ethos in der Musik entbehren können. „Von den Forderungen . . ., die griechische Staatsmänner, Philosophen und Dichter an den Charakter der Musik gestellt, von den Beziehungen, die sie zwischen dem Ton und der menschlichen Seele angenommen haben, müßte jeder gebildete Musikfreund die Hauptsachen wenigstens in dem Umfange kennen, in dem sie kürzlich H. Abert[1] für die mitgeteilt hat, denen der Reichtum und die Anschaulichkeit der Quellen selbst verschlossen ist. . . Die Grundanschauung in der Lehre vom griechischen Ethos hat an Lebenskraft nichts eingebüßt." Inzwischen hat H. Abert seine mühsamen und verdienstvollen Studien ins Mittelalter hinein weitergeführt und darauf hingewiesen, wie die antike Ethoslehre von den Kirchenvätern fortgesetzt und von den mittelalterlichen Theoretikern übernommen wurde[2]. Nun ist freilich „das Mittelalter" ein recht großes und recht kompliziertes Ding. Und seine Musikanschauung, die H. Abert in den Grundlagen und Grundzügen so meisterlich gezeichnet hat, kann und wird naturgemäß durch neue Erkenntnisquellen eine neue und intensivere Beleuchtung gewinnen. Dabei hat neben den Werken der landläufig als „Musiktheoretiker" bezeichneten Autoren die umfangreiche philosophische und theologische Literatur des Mittelalters ein gewichtige Stimme. Denn, wie die gebildete Welt damals über die Musik urteilte und was man von ihr erwartete, bezeugt gerade diese Literatur mancherorts.

* * *

Vor kurzem hat Cl. Baeumker eine bis dahin unveröffentlichte mittelalterliche Einleitungsschrift in die philosophischen Wissenschaften herausgegeben[3]. Es ist die alte lateinische Übersetzung des Büchleins „Über den Ursprung der Wissenschaften (De ortu scientiarum)" des arabischen Philosophen Alfarabi[4],

[1] H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig 1899.

[2] H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle a. d. S. 1905.

[3] Cl. Baeumker, Alfarabi, Über den Ursprung der Wissenschaften. Münster i. W. 1916.

[4] Vgl. über ihn Fr. Ueberweg — M. Baumgartner, Grundriß d. Gesch. d. Phil. 2[10] (1915) 372—374.

der 950 n. Chr. starb. Bereits H. Abert hatte erwähnt, daß Alfarabis Schriften nicht nur in den der arabischen Herrschaft dienstbaren Ländern eine Renaissance der altgriechischen Musiktheorie hervorriefen, sondern auch das gesamte Abendland in hohem Grade beeinflußten [1]. Um so willkommener wird daher dem Musikhistoriker die Ausgabe Baeumkers sein. Nunmehr ist er in der Lage, das, was er bislang etwa aus dem Speculum doctrinale des Vincenz von Beauvais [2] über „De ortu scientiarum" wußte, nachzuprüfen und zu ergänzen. Vor Vincenz von Beauvais hatte schon Dominicus Gundissalinus (um 1150) diese Schrift Alfarabis benutzt [3], auch Grosseteste [4] und dessen Schüler Roger Bacon [5] haben sie gekannt. Der spanische Archidiakon Dominicus Gundissalinus ist überhaupt wahrscheinlich derjenige, von dem die lateinische Übersetzung herrührt. Alfarabi behandelt in seiner Schrift den „Ursprung" der Wissenschaften im sachlich-logischen Sinne. „Er will zeigen, wie die Analyse des Objekts der Wissenschaft, des wirklich Seienden, der Reihe nach die einzelnen Probleme hervortreten läßt, die von den sachlichen Disziplinen behandelt werden, und wie dann die Analyse der wissenschaftlichen Mitteilung das gleiche hinsichtlich der formalen Disziplinen leistet. Seine Absicht ist also nicht eine Geschichte der Wissenschaften, sondern eine genetische Systematik derselben [6]." So behandelt er zuerst die mathematischen Disziplinen (Quadrivium) in der Reihenfolge: Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik [7]. Von der Musik schreibt er:

(4.) Dictio de cognoscenda causa unde orta est ars musicae.

Dico etiam quod, postquam substantia mota fuit, accidit ei sonus, qui divisus fuit in tres species, scilicet acutum et gravem et medium inter illos. Unde opus fuit arte per quam proveniremus ad scientiam sonorum acutorum, scilicet eorum qui sunt in ultimo acuitatis, et scientiam sonorum gravium, scilicet eorum qui sunt in ultimo gravitatis, et scientiam sonorum mediorum inter illos, et comparationem eorum inter se, ad hoc ut nihil lateat nos de his quae accidunt substantiae. Ars ergo illa fuit scientia de sonis.

Cuius utilitas est ad temperandos mores animalium qui excedunt aequalitatem, et perficiendos decores eorum qui nondum sunt perfecti, et ad conservandum eos qui videntur aequales

---

[1] Die Musikanschauung d. M.-A. (1905) 169.

[2] Für die Musik kommt hier das Speculum doctrin. L. 1, c. 19 in Betracht. Bei der Bedeutung, die die Enzyklopädie des Vincenz von Beauvais für die mittelalterliche Bildung gehabt hat, würde es sich wohl empfehlen, aus dem gleichen Speculum L. 16 (in der Venediger Ausgabe von 1494 fälschlich: 18), c. 110—135 dem Musikgeschichtler durch einen Neudruck leichter zugänglich zu machen. Ähnlich wie es mit dem Musiktraktate der Enzyklopädie des Bartholomaeus Anglicus „De proprietatibus rerum" in der Riemann-Festschrift (1909) 241—255 geschehen ist. — Daß für den Text des Alfarabischen „De ortu scientiarum" Vincenz von Beauvais auch als eigener Zeuge herangezogen werden dürfte, ist u. E. doch wohl nicht von der Hand zu weisen.

[3] S. Cl. Baeumker 3 auf Grund der Nachweise von L. Baur.

[4] L. Baur, Die Philosophie des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln, † 1253 (1917) 19 Anm.

[5] L. Baur, ebenda.

[6] S. Cl. Baeumker 11.

[7] Zu der verschiedenen Zählung s. L. Baur, Die Philosophie des Robert Grosseteste (1917) 17 Anm. 3, zur Sache überhaupt etwa das auch für die Musikgeschichte interessante Buch von H. Felder, Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts (1904) 402 ff.

et nondum pervenerunt ad aliquod extremorum. Et est etiam utilis ad salutem corporis, eo quod quandoque corpus infirmatur languente anima et impeditur ipsa existente impedita, unde curatio corporis fit propter curationem animae et adaptationem suarum virium et temperationem suae substantiae ex sonis agentibus hoc et convenientibus ad hoc.

Huius autem scientiae radices sunt tres: metrum, melos et gestus. Metrum autem inventum est ad proportionandos intellectus rationales dictionibus, melos inventum est ad proportionandos partes acuitatis et gravitatis, et hae radices duae subiectae sunt sensui auditus. Gestus autem sensui visus subiectus est, qui institutus est ad conformandum se metro et sono motibus consimilibus et comparationibus competentibus. Haec igitur ars est subiectea duobus praecipuis sensibus, qui sunt auditus et visus. — Ergo iam manifestum est unde emersit ars musicae et unde fluxit et orta est.

Alles Geschaffene ist — so läuft der Gedankengang Alfarabis — entweder Substanz oder Akzidens. Das Akzidens erkennen wir unmittelbar durch die Sinnestätigkeit (Farbe durch Sehen usf.). Die Substanz erkennen wir durch die ratio, zwischen Substanz und ratio vermittelt das Akzidens (die ratio erkennt, daß unter der Farbe das „coloratum", die farbige Substanz, ist, so steht das Akzidens „Farbe" gewissermaßen zwischen ratio und Substanz).

Wird die Substanz geteilt, so unterliegen die Teile der Zählung und der Messung: Arithmetik und Geometrie. Wird die Substanz in Bewegung gesetzt, so wird die Bewegung gemessen an der konstanten Bewegung der Himmelskörper: Astronomie.

Aus der Bewegung der Substanz ergibt sich (als Azidens der Substanz: „accidit ei") der (je nach den drei üblichen Zusammenfassungen „hohe", „mittlere", oder „tiefe") Ton (sonus). Mit ihm beschäftigt sich die Wissenschaft der Musik.

Der Wert der Musik liegt zunächst in ihren ethischen Wirkungen, indem sie den Charakter harmonisch ausgleichend beeinflußt, sie hat auch einen gewissen physisch-medizinellen Wert wegen der Wechselbeziehungen zwischen Physis und Psyche.

Die Wurzel dieser Wissenschaft ist dreifach: das rhythmische (metrum) und das melodische (melos) Element in bezug auf das Gehör, in bezug auf das Gesicht tritt ergänzend hinzu der Gestus (Tanz, sich dem Rhythmus und Melos anschmiegend und deshalb als wohlgeordnete, harmonische Bewegung zur Musik gehörend).

* * *

Nicht ohne Bedeutung für die Musikgeschichte ist das, was sich über musikalische Dinge in den philosophischen Werken des Robert Grosseteste findet. Grosseteste war geboren um 1175 zu Stradbroke in der Grafschaft Suffolk, studierte zu Oxford und wohl auch zu Paris, dozierte an der Universität zu Oxford und stand als Kanzler an der Spitze dieser Universität. Er dozierte auch als Univeritätskanzler lange noch am Oxforder Minoritenstudium, wurde 1235 Bischof von Lincoln und starb 1253 [1]. Sein großer Schüler war Roger Bacon, in dem „die mathematisch-naturwissenschaftliche Denkrichtung im 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte" und der seinem Lehrer das Lob widmete: „nullus scivit scientias nisi dominus Robertus episcopus Lincolniensis per longitudinem vitae et experientiae et studiositatem ac diligentiam, et quia scivit mathematicam

---

[1] S. Fr. Ueberweg — M. Baumgartner, Grundr. d. Gesch. d. Philos. 2[10] (1915) 425—429, H. Felder, Gesch. d. wissensch. Studien i. Franziskanerorden (1904) 260 ff.

et perspectivam . . ."[1]) L. Baur hat uns vor einiger Zeit eine ganz prächtige Ausgabe der philosophischen Werke des Robert Grosseteste geschenkt[2]) und jüngst über „Die Philosophie des Robert Grosseteste" ein großes, trefflich orientierendes Buch herausgegeben[3]). Wer sich heute mit Grosseteste beschäftigt, kann an diesen Werken von L. Baur nicht vorbeigehen.

In der Schrift De artibus liberalibus (= De utilitate artium) spricht Grosseteste u. a. von der enzyklopädischen Stellung der Musik im Rahmen der Wissenschaften. „Beachtenswert ist dabei die umfassende Bedeutung, welche der Musik zuerkannt wird, die im Grunde genommen als eine Art Universalwissenschaft erscheint, insofern ihr nicht nur die Proportionen und Konkordanz der Töne, sondern auch der Zeiten, ja überhaupt aller Bewegungsverhältnisse, selbst der Zusammensetzung der Stoffe zugewiesen wird[4])." Nachdem nämlich Grosseteste zunächst diejenigen Wissenschaften erörtert hat, die den „aspectus mentis" (Grammatik und Logik) und den „affectus" der Seele (Rhetorik) regeln, fährt er fort:

Cum autem attendimus non ad illud, quod efficitur per motus corporeos, sed in ipsis motibus moderationem, modificatrix est musica. Haec enim, ut asseruit Macrobius motuum proportionibus reperitur concordantia. — Proportiones vero motuum secundum duplicem motus divisibilitatem considerantur. Est enim motus divisibilis divisibilitate temporis et secundum hanc divisibilitatem dicitur motus duplus ad aliam, qui duplo mensuratur tempore, sicut etiam syllaba longa respectu brevis dupla est, et motus divisibilis et proportionalis proportionalitate et divisibilitate spatii: sicque motus dicitur duplus ad motum, qui in eodem tempore duplum pertransit spatium.

Und weiterhin nach einer zur Akustik gehörenden Untersuchung über die Entstehung der Töne:

Cum itaque eisdem proportionibus humanae vocis et gesticulationibus humani corporis modulatio temperetur, quibus soni et motus corporum reliquorum, speculationi musicae subjacet non solum harmonia humanae vocis et gesticulationis, sed etiam instrumentorum et eorum, quorum delectatio in motu sive in sono consistit et cum his harmonia coelestium sive noncoelestium. — Et cum a motibus coelestibus sit concordantia temporum et compositio et harmonia mundi inferioris et rerum omnium compositarum ex quatuor elementis necesseque sit harmoniam efficientium in effectis reperire et extendit se speculatio musicae, ut proportiones temporum et elementorum mundi inferioris constitutionem cognoscat et etiam omnium elementorum compositionem.

Unmittelbar auf Augustin[5]) und weiterhin auf die antike Ethoslehre[6]) geht zurück, was Grosseteste über die psychologische Seite der Musik schreibt:

Et quia sono numeroso sive mixto sonanti correspondet numerus in progressione ad auditum, cumque sonus auri illabitur, exercet anima numerum in aëre generali in auribus aedificato, quo numero exercito numero sonanti occurrit et ipsum sentit numerum sonantem. — Exindeque progrediens in memoriam, [desinens] que extra et in sensu totus simul et in memoria totus simul reponitur. Exinde in tota anima aptatur numerus quidam, quo aptato cum numero, qui extra jam desinit per ipsum numerum, qui jam totus est in memoria, delectatur anima absque rationis judicio in numero sonantis, si sit consonus, aut offenditur, si sit dissonus. Qui numerus, cum

---

[1]) Fr. Ueberweg — M. Baumgartner a. a. O. 564.

[2]) L. Baur, Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Münster i. W. 1912.

[3]) Münster i. W. 1917. Auch das, was den Musiker bei Grosseteste besonders interessiert, ist hier bereits in der Hauptsache erörtert.

[4]) L. Baur, Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste (1912) 57*.

[5]) Augustinus, De musica L. 6, c. 5—8, vgl. Conf. L. 10, c. 33.

[6]) S. H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik (1899) 48 f.

sit praestans delectationem, aut contrarium, sensualis congrue nominatur. Tandem adhibet anima numeros judiciales, quibus de reliquis discernit.

Cum inquam ita sit in numeris sonantibus, protendit se musica speculatio ut harmoniam cognoscat, non solum in numeris sonantibus seu corporalibus, sed etiam in progressoribus et occursoribus, recordabilibus, sensibilibus et judicialibus.

Was uns Grosseteste in demselben Traktat De artibus liberalibus erzählt über die Entstehung der Töne, die er mit seiner eigentümlichen Lichttheorie in Verbindung bringt,[1] desgleichen, was er über die Heilwirkungen der Tonkunst mitteilt, die er unter dieser Rücksicht mit der Physik (philosophia naturalis) in Beziehung setzt, das anzuführen gestattet uns der Raum nicht. Daß Grosseteste ebenda der Musik die erste Stelle unter den mathematischen Disziplinen anweist, liegt in der Konsequenz seines ganzen Gedankenganges. Denn sie ist ihm diejenige Wissenschaft, die „in ipsis motibus moderationem" beachten lehrt. Die drei übrigen mathematischen Disziplinen des Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie) gehen mehr auf das „quod efficitur per motus corporeos", wenn wir „per motus nostros praeter ipsos motus aliquid intendamus", also nicht auf die Bewegung selbst, sondern auf den Zweck und die Wirkungen der Bewegung; sie sind demgemäß logisch hinter der Musik im Gebäude der Wissenschaft einzufügen.

* * *

Diese Notizen mögen hier, gewissermaßen „ad aperturam libri", genügen. Sie lassen sich leicht erheblich vervielfältigen. Man denke beispielshalber an Alfarabi „De scientiis" und Avicenna „De divisionibus scientiarum", an Adelardus Bathensis „De eodem et diverso"[2] und Dominicus Gundissalinus „De divisione philosophiae"[3], an Thomas von Aquin und Humbertus de Romanis[4], an Roger Bacon[5], an Robert Kilwardby „De ortu et divisione philosophiae", Aegidius Romanus „De partibus philosophiae essentialibus" und Arnulfus provincialis, an Girolamo Savonarola „De divisione, ordine ac utilitate omnium scientiarum"[6]. Es sind ja selbst so kleine Zusammenstellungen über Musik, wie die Verse in „De consolatione rationis" des Petrus Compostellanus[7] von Interesse für die Beurteilung der Musikauffassung des Mittelalters. Das Wort Jo 6, 12: συναγάγετε τὰ περισσεύσαντα κλάσματα, ἵνα μή τι ἀπόληται darf man wohl auch auf unsern Gegenstand anwenden. Zumal in der Zeit eines werdenden Corpus scriptorum de musica.

[1] Ausführlicheres darüber in seiner Schrift De generatione sonorum, womit die entsprechende Stelle seines Kommentars zu den Analytica posteriora des Aristoteles (II, 4) zu vergleichen ist; s. auch L. Baur Die philos. Werke des Robert Grosseteste (1912) 58*f.; ders., Die Philosophie des Robert Grosseteste (1917) 19, 84, 91, 164—169.

[2] Neuausgabe von H. Willner (1903) 25 ff., vgl. 99 ff.

[3] Neuausgabe von L. Baur (1903) 96 ff., vgl. 240 ff.

[4] Vgl. J.-J. Berthier, Le chant sacré d'après Saint-Thomas et Humbert de Romans (1894).

[5] Z. B. opus tertium, in: Fr. Rogeri Bacon opera quaedam hactenus inedita, ed. J. S. Brewer I (1859) 228—268, 295—310.

[6] Zu den hier genannten Autoren ist vielfach zu vergleichen, was L. Baur über die philosophische Einleitungsliteratur bis zum Ende der Scholastik bietet in seiner Neuausgabe der Schrift De divisione philosophiae des Dominicus Gundissalinus (1903) 316—397.

[7] Neuausgabe von Petrus Blanco Soto (1912) 67.

Zur Theorie des Leitklangs

Von

Richard Münnich

Die Theoretiker scheinen darüber einig zu sein, daß alle diskordanten (dissonanten) Akkorde unter allen Umständen als von konkordanten (konsonanten) Akkorden, also von Dreiklängen — um es ganz genau zu bezeichnen: von Terzquintakkorden — abgeleitet vorzustellen seien. Die Generalbaßlehre, wie sie sich bei den auf Rameau folgenden Praktikern gestaltet hat und in einigen Lehrbüchern noch heute lebt, übersieht dabei zumeist die Schwierigkeit, die der sog. verminderte Dreiklang dieser Annahme bietet, und behandelt ihn, als wäre er ein konkordanter Akkord. Die neueren Theoretiker und Harmonielehrer aber, vor allem Stumpf und Riemann, erklären ihn als Septimen- oder Quintsextakkord mit Auslassung eines Tones. Nur Mayrhofer (wenn ich diesen Magus des Südens richtig verstehe) und sein Dolmetscher H. Wetzel weichen hiervon ab; ihre Stellung zur Frage kann jedoch hier nicht berücksichtigt werden, weil dazu eine Erörterung ihrer Grundanschauungen erforderlich und diese zu weitläufig wäre.

Konkordanz, wie ich im Anschluß an Stumpf sage, und Konsonanz in dem von Riemann gebrauchten Wortsinne sind Begriffe, die sich nur teilweise zur Deckung bringen lassen. Riemann ordnet seinem Konsonanzbegriffe die sog. Hauptdreiklänge, Stumpf dem Konkordanzbegriffe alle Haupt- und Nebendreiklänge unter; beide schließen jedoch auch die Zweiklänge und Töne mit ein, die als Teile der bezüglichen Dreiklänge verstanden werden. Schon als Stumpf's „Konsonanz und Konkordanz" soeben erschienen war, habe ich gegen seine Festsetzung des Begriffsumfangs Bedenken erhoben: aus dem Konstruktionsprinzipe, aus dem der Konkordanzbegriff entwickelt ist, kann nicht eine Diskordanz chromatischer Terzquintakkorde gefolgert werden (ich finde in der praktischen Litteratur keinen, den ich meinte als Diskordanz auffassen zu müssen), und überdies ist zu beachten, daß das Konstruktionsprinzip unmittelbar nur auf Dreiklänge in Grundstellung geht. Es ist eine Denktätigkeit mehr, die wir im Musikhören vollziehen müssen, um einen Zusammenklang als das aufzufassen, was die Harmonielehre „Umkehrung" nennt. Verfahren wir — was sich wohl ohne Beweis annehmen läßt — auch im Musikhören nach dem Prinzipe des kleinsten möglichen Kraftmaßes, so kann

es jedenfalls Fälle geben, in denen die „Umkehrung" nicht der einfachste Prozeß ist, um z. B. einen gehörten Sextakkord in den gegebenen musikalischen Zusammenhang einzureihen. Und ich meine, daß dies bei einigen sogar die Regel ist (z. B. f : a : d und g : h : e in C dur). Dann kann man aber nicht alle Akkorde, die die überlieferte Harmonielehre als „Umkehrungen" bezeichnet, zu den Konkorden zählen. Andererseits scheint mir die Auffassung eines Akkordes wie f : a : d : f in C dur nicht notwendig von einer Einstellung auf den F dur-Dreiklang begleitet oder bedingt zu sein. Ist dieser Schein kein Trug, so haben wir hier das Beispiel eines Akkordes, der, obschon er nicht Terzquintakkord ist, doch im musikalischen Zusammenhange richtig aufgefaßt werden kann, ohne als von einem Terzquintakkord abgeleitet vorgestellt werden zu müssen.

Riemann definiert (auch in der 8. Aufl. des Musiklexikons) die Konsonanz als Verschmelzung mehrerer Töne zur Einheit der Klangbedeutung. Unter Klangbedeutung aber versteht er erstens die Bedeutung als Dur- oder Molldreiklang, zweitens die Bedeutung als Tonika-, Dominant- oder Subdominantdreiklang. Nun ist aber nicht selbstverständlich, daß Dominant- und Subdominantharmonie gerade durch den Dreiklang in vorzüglicher Weise vertreten werden. Fügt man dem Dominantdreiklang die Septime, dem Subdominantdreiklang die Sext hinzu, so wird die Harmonieauffassung nicht gestört, sondern bestätigt, eben darum heißen sie ja auch ihre „charakteristischen" Töne. Ganz richtig von seinem Standpunkte sagt daher Riemann (Handbuch der Harmonielehre, 3. Aufl., S. 140): „Eigentlich ist nur der tonische Akkord selbst absolute Konsonanz", und weiterhin: „Mit dieser Erkenntnis gewinnen wir . . . . die Lösung des Rätsels, weshalb die Subdominante . . . . und die Durdominante in Moll wie in Dur durch Hinzufügung der charakteristischen Dissonanzen nicht in ihrer Bedeutung gestört, sondern nur klarer gestellt werden, denn alle diese Harmonieen sind ohnehin nicht völlig konsonant . . . .". Wenn nun aber nur der tonische Dreiklang „absolute Konsonanz" hat, — was für eine Konsonanz bleibt dann den Dreiklängen der Subdominant und Dominant? Und wenn diese Harmonieen „ohnehin nicht völlig konsonant" sind, — ja, sind sie dann nicht dissonant? Man wird also, wenn Riemann die Konsonanz, wie er sie verstanden wissen will, als „Verschmelzung zur Einheit der Klangbedeutung" definiert, die Einschränkung machen müssen: zur Einheit der Klangbedeutung der T o n i k a. Diesem verengten Konsonanzbegriff wird man zwar einen anderen Namen und dem entsprechend erweiterten Dissonanzbegriff überdies noch etliche Unterbegriffe wünschen, aber die Gegenüberstellung selbst wird jeder als zu Recht bestehend anerkennen, der sich der musikalischen Grundtatsache bewußt ist, daß wir bei feststehender Tonalität die Beziehung auf die gleichbleibende Tonika festhalten und jeden Ton auch nach seinen Verhältnissen zu ihr werten. Weiter aber läßt sich aus den angeführten Worten Riemanns folgern, daß die Töne des Subdominant-Quintsextakkordes einerseits und des Dominantseptimenakkordes andererseits, soweit der Gesichtspunkt der H a r m o n i e b e d e u t u n g in Frage kommt, sich ebensowohl zur Einheit zusammenschließen wie die Töne der bezüglichen Dreiklänge. Und das ist auch sicherlich der Fall. Riemann selbst leugnet ja nicht, daß der Ton f

in einer einstimmigen C dur-Melodie im Sinne der Dominantharmonie verstanden werden kann (im „Problem des harmonischen Dualismus“). Dann muß er aber auch zugeben, daß er nicht ein von einer anderen Harmonie entlehnter Zusatzton, sondern ein ihr eigentümlicher Bestandteil ist. Und daraus folgt weiter, daß wir nicht in „Dreiklängen“, sondern in Harmonieen hören, und daß kein Grund besteht, unter den Zusammenklängen, die wir im Sinne derselben Harmonie hören, einen bestimmten als ihren vorzüglichen Vertreter hinzustellen. Gerade Riemanns Konsonanzdefinition führt also schließlich zu der Konsequenz, daß es nicht immer notwendig ist, Diskorde als von Dreiklängen abgeleitet vorzustellen.

Wir haben also eine allgemeine Vorstellung und einen allgemeinen Begriff z. B. der Dominantharmonie, unter den alle Zusammenklänge fallen, die im musikalischen Zusammenhange hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Tonalität in einer gewissen, bei ihnen allen gleichartigen Weise beurteilt werden. Keinem unter ihnen gebührt unter diesem Gesichtspunkte ein grundsätzlicher Vorrang, falsch ist es, diesen dem Dreiklange zuzusprechen, ebenso falsch, ihn z. B. auf den Dominantseptimenakkord zu übertragen. Ganz recht erinnert Riemann, man könne doch nicht sagen, g oder h in einer einstimmigen C dur-Melodie werde als „Vertreter“ von g : h : d : f aufgefaßt. Man kann aber auch nicht sagen, daß es schlechthin als „Vertreter“ von g : h : d aufgefaßt werde. Was heißt denn überhaupt „Vertreter“ in diesem Sinne? Doch nichts anderes, als daß der „vertretene“ Ton im einstimmigen Satze in einen Zusammenhang gestellt sei, in dem man bei vollstimmigem Satze die „vertretene“ Harmonie, d. h. irgendeinen Akkord dieser Harmonie erwarte. Ob das im einzelnen Falle nun gerade der Dominant-Dreiklang oder ob es vielleicht der Septimenakkord oder noch ein anderer sein werde, — darüber wird man, wenn man eine einstimmige Tonfolge hört, sich gemeinhin gar keine Vorstellung machen, und man braucht, wenn z. B. in der C dur-Melodiefolge a h c der Ton h weder mit dem Dreiklang noch mit dem Septimenakkord, sondern mit dem Akkord d : f : h harmonisiert wird, seinen Erwartungen nicht widersprochen zu finden. Gerade an solchen Beispielen sehen wir, daß die allgemeine, vom Dreiklang unabhängige Vorstellung einer bestimmten Harmonie eine wirkliche Tatsache unseres gegenwärtigen musikalischen Denkens ist und daß wir den allgemeinen, vom Dreiklang unabhängigen Begriff einer bestimmten Harmonie in einer unser heutiges Hören kennzeichnenden Musiklehre nicht entbehren können.

Ich will hier nicht den Versuch machen, dasjenige, was das Wesen einer bestimmten Harmonie ausmacht, in die kurze Formel einer Definition zu zwängen. Jedenfalls aber ist das Moment der Erwartung, mit der wir auf die Wahrnehmung der zu ihr gehörigen Töne reagieren, ein wesentliches Merkmal der Dominantharmonie. An die Wahrnehmung der Töne dieser Harmonie knüpft sich normalerweise die Erwartung ihrer Fortschreitung zur Harmonie der Tonika. Derjenige Ton, der diese Erwartung am stärksten rege macht, ist bekanntlich der aufwärtssteigende Leitton zur Tonika, demnächst ist es der abwärtsgehende Leitton zur Durterz der Tonika. Vollends strebt der dissonante Zusammenklang beider Leittöne für unser gegenwärtiges Gefühl zum konsonanten Zusammen-

klange Tonika + Terz <das Grundmotiv in Mayrhofers System>. Tritt zu dem dissonanten Zusammenklang der beiden Leittöne noch der abwärtssteigende Leitton zur Tonika, so erhalten wir einen Zusammenklang von drei Leittönen, den ich darum Leitklang nennen möchte. Es ist der alte, schon eingangs erwähnte, fast ausschließlich in Sextakkord-Stellung vorkommende „verminderte Dreiklang", sofern wir ihn im Sinne der Dominantharmonie auffassen. Dieser Leitklang enthält in den ihn konstituierenden Leittönen und dem für ihn charakteristischen Tritonus in aller Deutlichkeit die konstitutiven Elemente der Dominantharmonie. Es ist ein nicht eben voller, aber wunderschöner und, solange es eine mit der unserigen vergleichbare Harmonik gibt, stets gern gebrauchter Akkord, der freilich durch seine Mißhandlung in schlechten Lehrbüchern neuerer Generalbaßepigonen seinen guten Namen eingebüßt hat, — so daß wir es schon seiner Reputation schuldig sind, ihm einen neuen zu geben.

Diesen Akkord erklärt Riemann, dem Stumpf darin beistimmt, nach dem Vorgange Gottfried Webers als einen Dominantseptimenakkord mit ausgelassenem Grundton. Wenn auch der Raum hier nicht gestattet, Beispiele anzuführen, so darf ich doch versichern, daß ich in allen Fällen, in denen ich in der praktischen Literatur auf diesen Akkord gestoßen bin, und in allen Fällen, in denen ich ihn mit dem Ohr gehört habe, mich vergebens habe fragen müssen: Wozu dieser Umweg? Wir haben doch nicht, wenn wir den Leitklang hören, das Gefühl, es mit einem Akkord zu tun zu haben, dem die Hauptsache fehlt, mit einem Krüppelgebilde, dem wir sein wichtigstes Glied erst in der Phantasie wiedergeben müßten. Die Voraussetzung, daß alle Diskorde ohne Ausnahme als aus Konkorden abgeleitet aufgefaßt werden müßten, würde allerdings dazu nötigen, auch den Leitklang irgendwie auf einen Dreiklang zurückzuführen. Wenn wir aber beim Hören dieses Akkordes nichts dergleichen beobachten können, so scheint mir zuerst die Voraussetzung einer Legitimation zu bedürfen, ehe wir an unserer dauernd wiederholten Selbstbeobachtung irre werden müßten. Es war gewiß ein Verdienst Gottfried Webers, daß er, zwar schüchtern, auf den Zusammenhang zwischen Dominantseptimenakkord und „vermindertem Dreiklang" hinwies, aber er tat einen Schritt zuviel, indem er den Leitklang zu einem wirklichen Dominantakkord „mit ausgelassener Grundnote" machte, und vollends geht Riemann zu weit, wenn er wörtlich erklärt, daß ihm „derjenige Ton fehlt, welcher am wenigsten entbehrlich ist, die Prim". <A. a. O., S. 146, Sperrdruck von Riemann.> Man kann eher noch den Spieß umkehren: für die Harmonieauffassung als solche ist der entbehrlichste Ton des Dominantseptimenakkordes die Prim, und einer Kennzeichnung des Gehörsvorganges kommt man näher, indem man den Leitklang als sachlich zuerst gegeben ansieht, was er ja übrigens auch historisch ist. Riemann meint freilich, er sei überhaupt „von untergeordneter Bedeutung". <A. a. O., wiederum in Sperrdruck.> Der alte Sorge war anderer Meinung. Er findet <Vorgemach, S. 74>, daß man seiner „schwerlich wird entraten können", und mir scheint, daß eine bereits ins fünfte Jahrhundert gehende Praxis ihm Recht gibt.

Zur Geschichte des Volksliedinteresses

Von

Karl Nef

Wie Seele und Leib gehören Wort und Weise beim Volkslied zusammen, trotzdem hat sich das Interesse vielfach einseitig dem Text zugewendet, im nachfolgenden soll namentlich seiner Freunde aus älterer Zeit gedacht werden, die Anteil nahmen auch an der Melodie.

Während M. Opitz sich noch geschmeichelt fühlte, wenn seine Lieder unters Volk kamen, verfiel nach ihm der Volksgesang bei Dichtern und Gelehrten vollständiger Verachtung. Georg Schoch „verdreust" es sehr, daß „unsre so herrliche und gute Lieder in allen Dorfschänken, Bierbänken und Wachtstuben herumbher siehlen" (Poetischer Lust- und Blumengarten, Leipzig 1660) und Christian Weise („Überflüssige Gedanken" 1692) hat Angst, daß „die gemeinen Kerlen in allen Bauernschänken" seine Lieder lernen, „wie es den kriegerischen Arien ergangen ist, welche man viel höher hielte, wann nicht alle Sackpfeifer und Dorffiedler die herrlichen Melodeyen zerlästerten und gemein machten"[1]. Ob Adam Krieger selbst, auf den mit den „kriegerischen Arien" angespielt ist, es ungern sah, daß seine Melodien ins Volk drangen, ist eine andere Frage, jedenfalls war im allgemeinen die Stellung der Musiker dem Volkslied gegenüber eine etwas andere, als die der Dichter.

Freilich die Musikgelehrten gingen mit ihren Fachgenossen von der Literatur Hand in Hand, das drastische Beispiel dafür bietet J. N. Forkel. Der zweite Band seiner Allgm. Geschichte der Musik, der 1801, also zu einer Zeit, da die Bewegung fürs Volkslied schon hohe Wellen schlug, erschien, bringt neben historischen Angaben „Von den Volksliedern" ein vernichtendes Allgemeinurteil. Forkel sagt, wenn das Volkslied unter dem Volk selbst entsteht „so enthält der Text meistens läppische, gedankenleere Reimereien oder schmutzige Zweideutigkeiten, und die Melodie dazu ist ihrem Charakter nach so unbedeutend, daß sie auf jeden anderen Text ebensogut passen würde". Folglich ist das Volkslied „ein unbedeutender Gegenstand der Kunst" (S. 771). Ähnlich verächtlich spricht Forkel in seiner Bachbiographie (1802 S. 30) von den Volksmelodien, die von allen Menschenklassen „bis zu Knechten und Mägden herunter" gesungen werden, er will nur das Volkslied gelten lassen, das von oben herab dem Volk geboten wird, er ist ganz vom Geist der Aufklärung und der Berliner Liederschule beherrscht.

Sinn und Verständnis für die Volkskunst sind von der Ethnographie aus angeregt worden. Bei der Entdeckung neuer Länder und Völker wurde man auch auf die Eigentümlichkeiten ihres Gesanges aufmerksam und kam dann zur Vergleichung mit der volkstümlichen Kunst näher liegender Nationen und der Heimat selbst. Das bewußte Interesse für die Volkskunst entwickelt sich zuerst bei den Franzosen, ihr Verdienst, bahnbrechend vorangegangen zu sein, anerkennt Herder, indem er Montaignes Ausspruch über die Volkspoesie an die Spitze seiner Zeugnisse über Volkslieder setzt:[2] „Die Volkspoesie, ganz Natur, wie sie ist, hat Naivetäten und Reitze, durch die sie sich der Hauptschönheit der künstlich vollkommensten Poesie gleichet".

---

[1] Nach John Meier, Kunstlieder im Volksmunde. Halle 1906. S. LXX ff.

[2] In der „Vorrede der Volkslieder".

Dieser Ausspruch stammt aus dem Jahre 1580, zwei Jahre früher schon finden wir bei Jean de Lery, den man den Montaigne unter den alten Reisenden genannt hat, Interesse speziell auch für Musik. Er schildert ein brasilianisches Fest, bei dem das Phänomen eines harmonischen Gesanges ohne alle Kenntnis der Kunstregeln unauslöschlichen Eindruck auf ihn machte[1].

Das Interesse für die Musik der fremden Völker hält bei den Franzosen vor, eine bequeme Übersicht dafür gibt J. J. Rousseau, der in seinem „Dictionnaire de musique" (Paris 1768) als Beilage zu dem allgemeinen Artikel „Musique" mitteilt ein „Air chinois tiré du P. du Halde", ein „Air Persan, tiré du Chevalier Chardin", zwei „Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne" (Harmonie universelle 1636/37) und, ebenfalls als eine exotische Kuriosität, einen schweizerischen Kuhreihen.

Rousseau hat aber bereits auch Interesse für das heimische Volkslied. Er widmet der Chanson einen ausführlichen Artikel und hebt die Provence und den Languedoc als besonders sangesbegabte Gegenden hervor. Er preist die Heiterkeit, die in diesen Provinzen herrsche und ihre Einwohner unablässig zu Gesang und Tanz führe. Ein Provençale bedrohe seinen Feind mit einer Chanson, wie der Italiener mit dem Stilet. Auch andere Länder hätten ihre Sangesprovinzen, in Großbritannien sei es Schottland, in Italien Venedig. Die Barkarolen der Gondoliere werden sodann in einem besonderen Artikel besprochen.

Noch tiefer gehendes Interesse als Rousseau widmet J. B. Delaborde dem Volksgesang in seinem bekannten dreibändigen „Essai sur la musique" (Paris 1780). Er teilt (in tome 2) französische Gesänge, Chansons Périgourdines und Auvergnates mit, ferner dänische, norwegische, isländische, schottische und irische Lieder mit ihren Melodien. Wenn er als „Chanson strassbourgeoise" auch das Lied „Ohne Lieb und ohne Wein" von J. A Hiller (aus dem Singspiel „Der Teufel ist los") veröffentlicht, so tut er es jedenfalls in guten Treuen in der Meinung, ein Volkslied vor sich zu haben, und ohne Zweifel ist es dem Munde eines volkstümlichen Sängers nachgeschrieben[2].

Als mit Herder in Deutschland die eigentliche Bewegung für das Volkslied anhub, wollte sie den musikalischen Teil keineswegs vernachlässigen. Zum Verhängnis wurde es, daß Herder nicht, wie er beabsichtigt hatte, seinen „Volksliedern" (1778 u. 1779) die Melodien beigeben konnte. Er war eine tief musikalische Natur und hatte den Zusammenhang von Wort und Weise durchaus erkannt. Er weist des öftern daraufhin, daß man die Schönheit eines Liedes nicht erfassen könne, wenn man nicht die Melodie dazu habe. Schon in dem Aufsatz über Ossian in „Von deutscher Kunst und Art" sagt er: „Mir ist z. B. ein Jägerlied bekannt, das ich wohl unterlassen werde, Ihnen ganz mitzuteilen, weil sich das Meiste und Lebendigste in ihm auf lebendigen Ton und Melodie des Horns bezieht"[3].

Bei den fremden Volksliedern beschreibt Herder immer möglichst genau die Art, wie sie gesungen werden, und öfter fügt er Bemerkungen bei über die Melodien. Wie fein ist z. B. die Charakterisierung des schweizerischen Liedchens „Dusle und Babeli: Es hätt e Buur e Töchterli"!, von dem er sagt: „Die Melodie ist leicht und steigend wie eine Lerche, der Dialekt schwingt sich in lebendiger Wortverschmelzung ihr nach, wovon freilich in Lettern auf dem Papier wenig bleibet."

Aber Melodien selbst fehlen leider. Eine einzige ist erst in der späteren Ausgabe durch Johannes von Müller (1806) mitgeteilt worden, die des sizilianischen Schifferliedes „O sanctissima", die bekanntlich als Weihnachtslied im deutschen Hause sich eingebürgert hat. Es waren wohl hauptsächlich äußere Hindernisse, welche die Aufnahme von Melodien verhinderten. Da das Vorbild eines melodielosen Liederbuches einmal gegeben war, ist es leider auch als solches genommen worden, die sich anschließende Bewegung beschränkte sich zunächst fast nur auf die Texte.

---

[1] Nach Fresenius, Über Beachtung der Volkspoesie vor Herder. Deutsche Literaturzeitung 1892, S. 768—770.

[2] Abgdr. bei Friedlaender, Das Deutsche Lied im 18. Jh. Bd. 2 S. 111/112.

[3] Ausg. Suphan, Bd. 5 S. 186. Es ist das Lied: „Wo aus? wo ein? du wildes Tier!" mit dem Refrain „Alleweil bei der Nacht!", das verloren zu sein scheint, ich habe es wenigstens nirgends finden können.

Freilich mit Ausnahmen, von denen vor allem Goethe zu nennen ist. In Straßburg ließ er sich von Herder für die Schönheiten der Volkslieder entflammen und haschte solche auf seinen Streifereien im Elsaß „aus den Kehlen der ältesten Mütterchen" auf. Er schenkte sie Herder und sang sie mit Friederike im Pfarrhause zu Sesenheim; „wie sie Gott erschaffen" brachte er die alten Melodien mit nach Frankfurt[1]).

Gleich Herder bewahrte sich Goethe sein ganzes Leben hindurch neben dem poetischen das musikalische Interesse, wie aus allen seinen Schriften, aus dem „Wilhelm Meister" beispielsweise ganz besonders[2]) hervorgeht. Und wie in Deutschland, so in Italien! In Venedig wurde er vom Gesang der Schiffer zu Tränen gerührt, und in Neapel zeichnet er gelegentlich die Melodie eines Volksliedes auf.

Als „Des Knaben Wunderhorn" erschien, schrieb Goethe in seiner Rezension in der „Jenaischen allgem. Literaturzeitung" (1806) die prächtigen Worte:

„Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken.

Würden dann diese Lieder, nach und nach, in ihrem eigenen Ton- und Klangelement von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählich, belebt und verherrlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen, so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen."

Bei Goethe also die allein richtige Auffassung des von Mund zu Mund sich fortpflanzenden, gesungenen Liedes!

Wenn „Des Knaben Wunderhorn" der Melodien entbehrte, so erkannten die Herausgeber Arnim und Brentano doch den Mangel und ließen eine kleine Melodiensammlung folgen: „24 alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn, mit bekannten meist ältern Weisen, beym Klavier zu singen". Heidelberg 1810.

Ein Gegenstück dazu war die „Sammlung deutscher Volkslieder mit einem Anhange Flammländischer und Französischer, nebst Melodien, herausgegeben durch Büsching und von der Hagen (Berlin 1807), wo in der Vorrede — der musikalische Mitarbeiter war Wilhelm Schneider — ausdrücklich betont wird: „Auf der andern Seite waren aber die Melodien, als das eigentliche Leben dieser Lieder und wodurch sie erst ihre wahrhafte Bedeutung und auch die sonst unscheinbaren einen zauberischen Reiz erhalten, eine Hauptrücksicht bei unserer Sammlung." Außer F. Nicolais berüchtigtem „Feyner kleyner Almanach", der in zwei Jahrgängen 1777 und 1778 erschien, ist diese die erste deutsche Sammlung mit Melodien; Nicolai wollte die Volksliedbewegung verhöhnen und schädigen, bekanntlich hat er das Gegenteil erreicht. „Unbewußt und wider Willen bot er vorwiegend gute Musik"[3]) wie Kretzschmar mit Recht betont. Auch die Hälfte seiner Melodien ist alten Volksliedquellen entnommen.

Die Forschung der Frühzeit interessiert sich noch lebhaft für die Musik; so bringt die Zeitschrift „Bragur" einen Aufsatz von Gräter „Über die deutschen Volkslieder und ihre Musik" (Bd. 3 Leipzig 1794), der über die letztere treffende Bemerkungen enthält, namentlich über den großen Einfluß, den Instrumente, nach Gräters Meinung vor allem das Waldhorn, auf die Volksweisen ausüben; hübsch wird ausgeführt, wie der Ton der Feldschalmei und der Hirtenflöte sich von dem Tone des Waldhorns unterscheide, so unterscheide sich auch das Lied des Hirten vom Liede des Jägers. Eine Grundlage, von der alle Forschung auf dem Gebiet der Volksliedmelodie auszugehen hat, hat Gräter richtig erkannt.

Wenn hier der Gelehrte der Musik noch das gleiche Interesse entgegenbringt, wie der Poesie, so wird das leider bald anders; es setzt die Spezialforschung auf dem Gebiet der Dichtung ein, mit der die musikalische nicht Schritt hält. Das klassische Beispiel dafür bietet Ludwig Uhland. Zwar rühmt er in der Einleitung zu seiner „Abhandlung über die deutschen Volkslieder", die

[1]) M. Freiherr von Waldberg, Goethe und das Volkslied. Berlin 1899.

[2]) Vgl. meine Studie, Die Musik in Goethes Wilhelm Meister. Die Musik, Jhg. VI, S. 195ff.

[3]) H. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes. Leipzig 1911, S. 301.

er Ende des Jahres 1845 verfaßt hat[1]), die „trefflichen Singweisen", deren sich „viele bis auf die letzte Zeit im Munde des Volkes erhalten, besonders in Gegenden, die von der Heerstraße weiter abliegen", aber er geht nicht näher auf sie ein. Es ist das umsomehr zu bedauern, als es ihm an musikalischem Sinn nicht gefehlt zu haben scheint, wie das folgende schöne Wort aus der gleichen Einleitung zeigt: „Von den Künsten ist es nicht bloß die Poesie, die, auf dem Land und umwaldeten Burgen erwachsen, davon ihre grüne Farbe trägt; der alten Musik wird es nicht an Nachhallen des Jägerschreis und Berghirtenrufs fehlen."

Wenn die gelehrte Forschung lange Zeit den musikalischen Teil außer acht ließ, so haben doch Tonkünstler und Musikfreunde sich seiner vielfach angenommen. Zuerst ist Ch. F. D. Schubart zu nennen, der in seiner Selbstbiographie[2]) ausführlich vom bayrischen Volkslied spricht und dann überschwänglich, aber wahrhaft prophetisch den Dichtern und Komponisten zuruft: „Hin an alle deutschen Ströme und belausche die Urlaute unsres Volks, wie sie mit Lied und Sang aus dem Herzen quellen — ahme sie nach, veredle sie, und du wirst alle deutschen Nerven dröhnen, alle Herzen hüpfen, alle Augen glühen und alle Glieder beben machen!"

Schubart versuchte selbst mit Glück, Lieder im Ton des Volksliedes zu schaffen; fünf davon hat John Meier als im Volke lebend nachgewiesen[3]).

Begeistert für das Volkslied eingetreten ist ferner J. F. Reichardt. Im Gegensatz zu Schubart, der selbstständig vorging, war Reichardt durch Herder angeregt. Eine Theorie vom Volkslied entwickelt er in den „Frohen Liedern für deutsche Männer" 1781[4]), die bemerkenswert ist durch das Bestreben, die Eigenart des Volksgesangs scharf zu umschreiben. Auf seinen Wanderungen suchte er nach alten Volksliedern, für Nicolais bereits erwähnten „Feinen kleinen Almanach" hat er 22 Melodien komponiert.

Einflußreich durch sein Eintreten für das Volkslied wurde der bekannte Abt Vogler. Er war katholischer Priester, halb Musiker, halb Gelehrter, eitel, äußerlich, zur Hälfte wohl auch Charlatan. Immerhin hat ihn C. M. von Weber, der sein Schüler war, hochverehrt und ist ihm zeitlebens treu geblieben. Man mag die Leistungen Voglers einschätzen wie man will, jedenfalls muß man Ph. Spitta recht geben, wenn er sagt:[5]) „Es war Vogler gewesen, der die Wichtigkeit der Volksweise, wenn auch nicht zuerst erkannt, so doch mit jener Vernehmlichkeit verkündet hatte, die ihm vor andern eigen war."

Wie alles, was er trieb, waren auch seine Volksliedbestrebungen ein wenig abenteuerlich. Als er im Jahr 1792 in Lissabon sich befand, setzte er nach Afrika über, um Volkslieder zu suchen, d. h. er hoffte, alte Gesänge der Mauren zu hören. Er ist auch in Griechenland gewesen und glaubte die Traditionen der altgriechischen Musik aufgefunden zu haben. Seiner Art gemäß, arbeitete er ein System aus, wie Volksmelodien zu harmonisieren seien. Jedenfalls hat er einen großen Eifer entwickelt im Sammeln von Nationalgesängen, und seine Liebe dazu wurde von großem Einfluß dadurch, daß er der Lehrer von Weber war. Als dieser zum zweitenmal zu Füßen seines Meisters saß — es war zu Darmstadt im Jahre 1810 — da war Meyerbeer sein Mitschüler; jeder der beiden hat auf seine Weise die Anregungen verwertet, die er von seinem Lehrer bekam. — Auch Silcher hat seine Theorie nach dem weitverbreiteten Voglerschen System gelernt.

Als Gegenstück zu dem sensationslüsternen Abt Vogler tritt uns der wissenschaftlich ernste A. F. J. Thibaut entgegen. In die zweite Auflage seines einflußreichen Buches „Über die Reinheit der Tonkunst" (1826) hat er ein Kapitel eingeschaltet „Über Volksgesänge". Er meint das Edelste im menschlichen Charakter sei die volle Unverstelltheit, Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit. Wie bei den Kindern, glaubt er sie vielfach auch in den Äußerungen des Volkes zu finden. Er zitiert Rousseaus Ausspruch: „Die Zeit der Jugend (als des offenherzigen jugendlichen Umgangs) ist die Zeit der Erfahrung des Weisen" und glaubt, man sollte sich in der Musik Erfahrung sammeln durch das Volkslied, das sich die kindliche Unverfälschtheit und Offenherzigkeit bewahrt habe.

---

[1]) Schriften Bd. 3. Stuttgart 1866.
[2]) Leben und Gesinnungen, Stuttgart 1791, S. 263 ff.
[3]) A. a. O. S. LXXIII u. Liederverzeichnis.
[4]) Vgl. M. Friedlaender a. a. O. Bd. I. S. 195 ff.
[5]) Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 375.

Er fordert, „nicht gerade an gangbaren Liedern des werten Vaterlandes hängen zu bleiben, sondern die ganze Welt zu umfassen und sich mit den Liedern in den Charakter aller Völker hinein zu denken suchen". Also ein Ideal im Sinne von Goethes Weltliteratur! Musikalisch ist schon das Ziel bestimmt, das jetzt die vergleichende Musikwissenschaft sich setzt.

Thibaut bedauert, daß von deutschen Volksliedern fast nichts zu haben sei. Er nennt den Almanach von Nicolai und die Sammlung von Büsching und von der Hagen. Es spricht für seinen kritischen Sinn, daß er beifügt: „Es findet sich indes des Entzückenden nicht viel darin, und am Ende bleibt man wie bei vielen sogenannten alten Gedichten überall in Verlegenheit, wenn man fragt, was wohl schelmische Herausgeber von eigenen Schöpfungen möchten hinzugetan haben." Dann fährt er fort: „Das meiste Reine und so recht Deutsch-Originelle findet man wohl gewiß in folgender Schrift „Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen", gesammelt und herausgegeben durch Ziska und Schottky, Pesth 1819. Auch verdienen noch die mehrfach im Druck erschienenen Schweizerlieder mit Achtung genannt zu werden."

Diese letzten Sätze Thibauts begründen die neue Richtung in der Volksliedbewegung, bei der das Volkslied, auch in seinem musikalischen Teil, ein Gegenstand der Belehrung und der wissenschaftlichen Forschung wird. Die ältere Zeit, Herder, Goethe, Arnim und Brentano, Schubart und Reichardt, hatte es hauptsächlich auf den künstlerischen Genuß abgesehen, skrupellos mischte man Altes und Neues, echt Volkstümliches und Selbstgeschaffenes; man wollte das Volkslied wieder beleben, einfach um sich daran zu erfreuen. Diese Richtung fand musikalisch ihren Höhepunkt schließlich in Friedrich Silcher, auf dem Sondergebiet des schweizerischen Alpengesanges in Ferd. F. Huber (dem musikalischen Herausgeber der von Thibaut erwähnten Schweizerlieder).

Neben diese ältere künstlerische tritt die neuere wissenschaftliche Richtung, die sich bemüht, die Volkslieder möglichst genau so aufzuzeichnen, wie sie das Volk selbst singt, deren Anfang macht die erwähnte österreichische Sammlung von Ziska und Schottky. Im großen Stil und mit Meisterschaft vertritt sie später Ludwig Erk, und F. M. Böhme ist ihm zum mindesten mit großem Fleiß nachgefolgt. Zahlreiche andere setzten ihre Kräfte mit ein; welch umfassende Tätigkeit im deutschen Sprachgebiet entfaltet wurde, davon gibt die von John Meier in Pauls „Grundriß der germanischen Philologie" (2. Aufl. 1909) zusammengestellte Bibliographie ein eindrucksvolles Bild; aus ihr ergibt sich auch, daß die neuere Zeit der Musik das gleiche Interesse entgegenbringt, wie dem Text. Auf die Entwicklung der wissenschaftlichen Richtung einzugehen, liegt außerhalb des Rahmens dieser kleinen Stätte; sie gipfelt bekanntlich im Plan verschiedener Staaten zu großangelegten, nationalen Volksliedersammlungen.

Die Familie Düben

Von

Tobias Norlind

Eine ausführliche Biographie des Thomasorganisten Andreas Düben befindet sich in der Leichpredigt von L. J. Hopnerus, 1625[1]). Da diese Biographie der Musikgeschichte entgangen zu sein scheint und auch einige Notizen über den Vater und die Söhne Dübens enthält, teile ich sie hier mit:

(S. 16:) „Was anlanget vnsern im Herrn Christo seliglich verstorbenen Mitbruder Herrn Andream Düben der Kirchen allhier zu S. Thomas gewesenen Organisten so ist derselbige seiner Ankunft nach von Lützen[2]). Sein Vater welcher geheissen Michael Düben ist am ermeldetem Orte anfenglich Ludimoderator, hernachmals aber Rathsverwandter gewesen, seine Mutter ist gewesen Fraw Magdalena des Ehrnvehsten vnd Wolweisen Herrn Johan Schlaffens Bürgermeisters zu Lützen eheleibliche Tochter. Diese seine Eltern haben jhn, nachdem er Anno 1558 am Himmelfahrtstage auff die Welt geboren, durch das heilsame Wasserbad der Christlichen Tauffe von seinen Sünden abwaschen vnd Christo einverleiben lassen, sind jhm aber hernach in wenig Jahren verfallen vnd ist vnser selig verstorbene noch in seiner zarten Jugend zu einem armen Waislin worden. Doch haben sich die anverwandten Freunde seiner angenommen, jhn zur Gottesfurcht, Tugend vnd Schul gehalten, auch durch fleissig sollicitiren vnd anhalten, so viel erlanget, dass er in die Fürstenschul Pforte genommen, da er denn etliche Jahr verblieben, vnd feine Profectus erlanget, auch nicht ohne sonderlichen ruhm seiner Herren Praeceptorum dimittiret, und darauff zu continuirung seiner studien sich allhier nach Leipzig gewendet, weil aber sein vermögen so hoch nicht gewesen, dass er sich propriis sumtibus könte auff der Vniversitet halten, hat er sich vnter den Leuten schmügen vnd drücken, vnd eine famulatur annemen müssen, wie er denn bey dem alten Herrn D. Jengerman S. sich solcher eine gute Zeit gebraucht.

Dieweil er aber eine sonderliche beliebung zur Instrumental Music getragen, hat er sich Anno 1581 den 2. Novemb. zu seiner Churfürstl. Gn. Hertzog Augusti Christmilder gedechtnis Hofforganisten Herren Christoff Waltern begeben, bey welchem er in die zwey Jahr vnd vierzehn Wochen verblieben, vnnd seines ehrlichen Wolverhaltens gut Zeugnis bekommen.

Anno 1583 den 11. Febr. hat er sich von Dressden begeben vnd darauff den 23. Martii bey Herrn Ferdinand Geyer einem Oesterreichischen Freyherrn, welcher damals Key. May. Truchses zu einem Instrumentisten bestellen lassen. Als aber derselbe noch vor jahreszeit gestorben, ist er den 27. Decemb. 1584 von einem andern Oesterreichischen Freyherrn Herrn Gottlob Bergken von der Taufe auf Lauckewitz begehret worden, bey dem er in die zwey Jahr verblieben.

---

[1]) Christliche Leichpredigt bey ehrlicher Bestattung des weiland erbarn wolgelehrten vnnd kunstreichen Herren Andreae Dübens wolverdienten Organisten bey der Kirchen zu S. Thomas allhier, welcher den 19. Maij dieses 1625. Jahrs früe vmb 4 vhr sanfft vnd selig in Christo entschlaffen vnd den 22. ejusdem, mit Christlichen Ceremonien in sein Ruhebetlein ist geleget worden. Gehalten von L. Johanne Hopnero, prof. publ. Archidiacono ad D. Thom. Leipzig. Gedruckt bey Abraham Lemberg Im Jahr 1625 (Exempl. in der Kgl. Bibl. Stockholm. Format: 8').

[2]) Vielleicht stammt die Familie aus der Stadt Düben, die nicht weit von Bitterfeld liegt

Nach diesem hat er lust gewonnen sich in seine Heimat zu wenden, welches auch geschehen, darauff hat er 1586. den 11. Febr. vom Herrn M. Kundio mit vorwissen Juncker Rudolffs von Gerssdorff die Vocation zum Schulmeister- vnd Organistendienst nach Kirchhein bekommen vnd angenommen. Gott hat jhm aber am selben ort nicht lange haben wollen, sondern bald hernach noch in demselben Jahr den 10. Novemb. in den heiligen Ehestand sich begeben mit der Tugendsamen Frawen Elisabeth Herrn Georg Bletzschens S. zu Wurtzen hinterlassenen Witben, so jetzo zum andern mal in diesen betrübten Witbenstand gesetzt vnd jhrem Herrn mit nassen Augen das Geleit zu seinem Ruhebetlein giebet. Mit deroselben hat er eine gantz friedliche, freundliche, fruchtbare Ehe in das 37. Jahr vnd 8 Monat besessen, auch durch Gottes Segen 8 Kinder erzeuget, zwene Söhne, vnd sechs Töchter, vnter welchen die eine Tochter dem Ehrwürdigen Achtbarn vnd Wolgelahrten Herr M. Johan Schneidern, Pfarrern zu Euteritsch verehliget gewesen, welche aber in Kindesnöten jhr Leben einbüssen müssen, die andern drey sind auch todes verblichen, sind also noch am Leben zween Söhne vnd zwey Töchter, von welchen der eine Sohn als Andreas nun in das 5. Jahr bey Ihrer Kön. May. in Schweden vor einen Hofforganisten sich gebrauchen lassen, der ander als Martinus ist vor 10 tagen sich dieses kläglichen falls nicht versehende auch zu diesem seinen Bruder gezogen, welches jhm denn vmb so viel mehr desto schmertzlicher wird vorkommen. Vnter den zweyen vberlebenden Töchtern ist die eine verheirahtet Herrn Eliae Deckern, die andere aber noch daheyme bey der Mutter.

Nachdem nun vnser S. verstorbener der Kirchen zu Wurtzen in die neun Jahr mit fleis gedienet vnd dem Rathestul in die drey Jahr beygewohnet, hat jhm Gott An. 1595 hieher nach Leipzig in die Kirche zu S. Thomas beruffen, da er denn die Mitwoch nach Pfingsten den 11. Junij sich hieher begeben, ist auch bey solchem Dienst bis an sein seligs Ende in die dreyssig Jahr verblieben." (Die Biographie preist dann seine Frömmigkeit und fährt, indem sie seine letzten Stunden schildert, fort:) „Dadrauff gantz still gelegen, wenig geredet, so man jhm aber zugesprochen aus Gottes Wort darauff ja gesagt, vnd auff Christum zu leben vnd sterben mit Hand vnd Mund zu verstehen geben, welches jhm auch widerfahren, vergangenen Donnerstags früh vmb 4 Vhr, da er wie ein Liecht ohne vbrig weh vnter dem Gebet vnd seufftzen der vmstehenden aussgeloschen, seines Alters im 67. Jahre weniger 8 tage."

Auf der letzten Seite steht ein lateinisches „Epicedium", unterzeichnet: „Erhardus Bodenschatz Rehusanus [1]), Opt. Art. & Phil. Baccal." Weitere Mitteilungen über Andreas Düben sind bei Rudolf Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs (1909) I, 193 zu finden.

Die Witwe Dübens begab sich 1629 nach Stockholm [2]), starb da in demselben Jahre und wurde auf dem Kirchhof der deutschen Kirche begraben. Die beiden Söhne Andreas und Martin wurden 1609 bei der Universität in Leipzig immatrikuliert. Andreas Düben kam später nach Holland zu Sweelinck und studierte bei ihm mindestens sechs Jahre (spätestens Sommer 1614 bis Sommer 1620) [3]). 1620 oder Anfang 1621 wurde er Hoforganist in Stockholm bei dem König Gustaf II. Adolf, seit Februar 1625 bekleidete er außerdem das Organistenamt der deutschen Kirche in Stockholm. Martin Düben kam 1625 nach Stockholm und wurde in demselben Jahre bei der Hofkapelle angestellt. Er muß doch vor 1630 entweder gestorben oder nach Deutschland zurückgereist sein, da er nachher nicht mehr in Schweden erwähnt wird. Andreas Düben war schon 1627 der Stellvertreter des Hofkapellmeisters (Jakob Smidt) und erhielt die Hofkapellmeisterstelle 10. Februar 1640. Er starb Ende des Jahres 1662 in Stockholm. Sein Sohn Gustaf Düben (geb. 1624 in Stockholm) folgte ihm als Hofkapellmeister am 12. Februar 1663 und bekleidete diese Stelle bis zu seinem Tode Nov. oder Dez. 1690. Sein Enkel Gustaf (geb. 6. Aug. 1659 in Stockholm) wurde 1682 Kammerpage bei dem Kronprinzen Carl (Carl XII.). In die Hofkapelle ist er 1686 als Instrumentist eingetreten und blieb da zwei Jahre. 1691—1700 war er Hof-

[1]) Der berühmte Herausgeber des „Florilegium Portense", 1600 Kantor in Schulpforta, 1603 Pastor in Rehhausen, 1608 Pastor in Groß-Osterhausen, Dübens Mitbewerber um die Organistenstelle 1595.

[2]) „1629. 4. 5. ist die alte Organistin Andre Dübens Witwe mit ihrer Familie in Schweden gezogen", Wustmann, a. a. O. I, 193[2].

[3]) Wustmann, a. a. O. I, 193.

kapellmeister mit Christian Ritter[1] als Stellvertreter. 1698 wurde er geadelt und gehörte seitdem zu den ständigen Begleitern des Königs auf allen Kriegsfahrten. Nachdem er 1712 Hofmarschalk und 1718 Freiherr geworden war, starb er am 12. Dez. 1726. Sein Bruder Andreas (geb. 28. Aug. 1673) wird 1686—1688 als Discantist der Hofkapelle erwähnt, dann 1689—1699 als Instrumentist und 1699—1701 (statt Ritter) als stellvertretender Hofkapellmeister, 1701—1726 als Hofkapellmeister, seit 1712 mit Gottfried Buchholtz[2]) als Stellvertreter. 1707 erhielt auch er den Adel, wurde 1711 Kammerherr, 21. Mai 1719 Freiherr und 1721 Hofmarschalk. Er starb am 23. Februar 1738 und ist auf dem Kirchhof St. Jakob begraben. Eine 1727 neueingerichtete „Direktorstelle" bei der Hofkapelle (die höchste Würde über dem Kapellmeister) wurde bis 1740 von einem Kammerherrn Carl Franc bekleidet und dann 1741—1758 von Carl Gustaf Düben (geb. 1700, † 1758), einem Sohne Gustaf Dübens d. j. Von ihm wissen wir nur, daß er ein „großer Lutenist" war[3]).

Von den übrigen Mitgliedern der Familie Düben sind als Musiker erwähnt: Petter D., ein Bruder des Hofkapellmeisters Gustaf Ds. d. ä., Discantist in der Hofkapelle 1648, dann 1649—60 Hofinstrumentist. Ein Sohn Gustaf Ds. d. ä., Joachim D., war Discantist 1683—85, 1694 Kanzlist und nachher Reichsrat († 1730). Ein Sohn von ihm, Karl Vilhelm D. (geb. 2. Febr. 1724, † 29. Dez. 1770) war 1759—63 Direktor der Hofkapelle, er wurde 1763 Envoyé beim russischen Hofe und 1769 Präsident der Kammerrevision in Stockholm. Er gehörte zu den ersten Mitgliedern der 1772 gestifteten Musikakademie und bekleidete 1772—73 den höchsten Chefposten („President") derselben. Nach ihm hören wir nichts weiteres von den Musikanlagen der Familie. Die wissenschaftlichen Interessen traten im 19. Jahrhundert mehr hervor, und diese Verdienste gaben dem Namen Düben einen neuen Klang.

Die ersten Landgüter erhielt die Familie 1675, indem der König Carl XI. Gustaf Düben (d. ä.) vier Kronengüter in Småland schenkte. Im 18. Jahrhundert gehörten die adligen Mitglieder der Familie zu den sehr reich begüterten, und einige ihrer Güter befinden sich noch jetzt im Besitz der Familie. Bildnisse der Mitglieder besitzt u. a. das Rittergut Årup in Schonen (ein Bildnis von Elisabeth Bletzschen, „Herrn Anders Dübens wohlgeborene Hausfrau" [also der Frau des Thomasorganisten]) und das Rittergut Ökna in Södermanland (Bildnis des Hofkapellmeisters Andreas Düben d. j. u. a.[4])

(Weitere hier nicht erwähnte Quellen sind: J. G. Anrep, Svenska adelns ättartaflor, 1858—1864. — J. A. A. Lüdeke, Dissertatio historica de ecclesia teutonica, Upps. 1791. — C. Stiehl, Die Familie Düben, Monatsh. für Musikgesch. 1889 XXI, S. 1. — T. Norlind, Svensk musikhistoria, 1901. — T. Norlind, Die Musikgesch. Schwedens in den Jahren 1630—1730, Smlbd. IMG I, 165—212. — T. Norlind, Allmänt Musiklexikon 1913—1916, I, 215—222.)

---

[1]) T. Norlind, Zur Biographie Christian Ritters, Smlbd. IMG XII, 94—99.

[2]) Seit 1690 Instrumentist in der Hofkapelle, † 15. 10. 1726 in Stockholm. (In Eitners Quellenlex. II, 222 erwähnt, Matthesons „Menuet" (Generalbaßschule 1731) ist von ihm.)

[3]) A. A. Hülphers, Historisk Afhandling, Västerås 1773, S. 322.

[4]) Svenska Slott och Herrestäten. Skåne, Stockholm 1909, S. 421, Södermanland, Stockholm 1908, S. 63.

Atmen und Singen

Von

W. Pielke

„chi sa ben espirare — sa ben cantare".
Altitalienisches Sprüchwort.

Die Bestrebungen, die die Gesunderhaltung der menschlichen Stimme zum Ziele haben, müssen auf die Tätigkeit aller der Organe gerichtet sein, die durch ihr Zusammenwirken den Gesangston erzeugen.

Wenn wir zur Erklärung der sich dabei abspielenden physikalischen Vorgänge andere Musikinstrumente zum Vergleich heranziehen, so springt die Ähnlichkeit in die Augen, mit der in der Orgel der Ton einer Zungenpfeife hervorgebracht wird. Hier wie dort unterscheiden wir drei abgegrenzte Abteilungen, durch deren mechanisches Zusammenwirken der Ton entsteht.

Die erste Abteilung umfaßt den Blasebalg und das Windrohr der Orgel, die die zur Tonerzeugung nötige Luft unter stärkerem oder schwächerem Druck heranführen. Die gleiche Arbeit leistet der Brustkorb mit den Lungen und der Luftröhre.

Die zweite Abteilung der Orgel wird von dem Stimmkasten gebildet, in welchem die in einen Rahmen gespannte Zunge angebracht ist, die durch die herangeführte Luft in Schwingungen versetzt wird. Hierdurch wird dem herandringenden Luftstrome abwechselnd der Ausweg geöffnet und wieder gesperrt und es werden periodische Verdichtungen und Verdünnungen der Luft erzeugt, die die Ursache des entstehenden Tones sind. Diese Rolle übernimmt der Kehlkopf mit den in ihm ausgespannten Stimmlippen, die nach demselben mechanischen Prinzip durch den Wechsel von Schluß und Öffnung der Stimmritze den Ton erzeugen.

Der dritte Teil, das Ansatzrohr der Orgelpfeife, hier auch Schallbecher oder Aufsatz genannt, welches dem von der Zunge erzeugten Ton je nach seiner Form eine besondere Klangfarbe gibt, wird im menschlichen Stimmorgan von dem an Umfang und Gestalt sehr veränderungsfähigen Raum gebildet, der sich von der Oberfläche der Stimmbänder an bis zur Mund- resp. Nasenöffnung erstreckt. In ihm wird dem primären Ton der Stimmbänder je nach seiner Einstellung die Klangfarbe verliehen, hier entstehen Vokale und Konsonanten.

Dem Ausmaß der jeweiligen Leistungen dieser drei Abteilungen entsprechen die Intensität (Stärke), die Quantität (Schwingungszahl) und die Qualität (Klangfarbe) des erzeugten Klanggebildes, welche die integrierenden Eigenschaften eines jeden Tones ausmachen.

Diese drei Organgruppen dienen nun aber beim Menschen in erster Linie vitalen Interessen. Es liegt ihnen die Erhaltung des Lebens ob, und nur gewissermaßen im Nebenamt stehen sie zur Hervorbringung von Klängen und Geräuschen zur Verfügung. Ganz ebenso verhält sich das bei den höheren Säugetieren.

Daher ist z. B. der Bau des Kehlkopfs bei denselben dem des Menschen bis in kleine Einzelheiten fast gleichgebildet[1]). Seine lebenserhaltende Aufgabe besteht darin, als ein Hüter und Pförtner Fremdkörpern das Eindringen in die Luftwege zu verwehren.

---

[1]) Nagel, Hdb. d. Phys.

An drei dicht untereinander liegenden Stellen wird dieser Verschluß gegebenenfalls durch den Kehldeckel, durch die Taschenbänder und in letzter Instanz noch durch die Stimmbänder, einesteils durch automatisches Zusammenarbeiten mit der Schluckmuskulatur bei der Einverleibung der Nahrungsmittel, andernteils durch Reflexwirkung bei zufälligem Eindringen von Fremdkörpern während der Einatmung, in genauester Weise besorgt. Daß das beim Menschen so gleichartig gebaute Organ dennoch einer so überragenden Leistung fähig ist, die einen so hohen Vorzug vor seinen Mitgeschöpfen ausmacht, hat seinen Grund darin, daß die nach dem Urzustand mit der Entwicklung und dem Fortschreiten der Kultur allmälich wachsenden geistigen und ästhetischen Bedürfnisse des Menschen im Laufe der Jahrhunderttausende durch Anpassung und Vererbung zu einer starken Vermehrung und reichem Ausbau der Leitungsbahnen führten, die das nervöse Zentralorgan mit dem Kehlkopf und den Lautorganen verbinden, so daß eine weit ausgiebigere Ausnutzung derselben ermöglicht worden ist.

Die lebenserhaltende Aufgabe des Brustkorbes und der Lungen besteht darin, den Gasstoffwechsel des Menschen zu unterhalten, nämlich durch die Einatmung Sauerstoff aufzunehmen und durch die Ausatmung Kohlensäure abzugeben.

Die mechanische Aufgabe, die an die Atmungsorgane als Teil des musikalischen Instrumentes gestellt wird, verlangt von ihnen, die zur Tongebung erforderliche Luftmenge gleichfalls durch die Einatmung in sich aufzunehmen, diese Luft aber dann erst nach Maßgabe des zu erzielenden akustischen Zweckes wieder abzugeben.

Hierin liegt ein Moment des Widerstreits zwischen natürlichem Bedürfnis und gesangstechnischer Forderung, und in der Tat müssen wir in diesem Umstand eine der Ursachen erblicken, warum die Erwerbung einer vollendeten Technik bei Ausübung der Gesangskunst so schwierig ist.

Eine kurze Beschreibung der physiologischen Vorgänge bei der Atmung wird das gesagte erläutern.

Der Atmungsapparat des Menschen besteht aus den beiden Lungen mit den zuführenden Luftwegen, welche zusammen mit dem Herzen die Brusthöhle ausfüllen und der Innenfläche derselben verschiebbar anliegen. Die Basis der Lungen sitzt dem nach oben kuppelförmig gestalteten Zwerchfell auf, einer muskulösen Querwand, die die Brusthöhle von der Bauchhöhle trennt. Die Einatmung erfolgt durch Erweiterung der Brusthöhle in der Richtung von hinten nach vorn und nach den Seiten infolge von Hebung und Drehung der Rippen durch Muskelzug (Brust- und Flankenatmen), und nach unten infolge der Abflachung des Zwerchfells durch Kontraktion seiner Muskulatur (Bauchatmen, Zwerchfellatmen). Dieser Raumvergrößerung des Brustraumes muß die Lunge passiv nach allen Richtungen folgen.

Die 10—11 cm lange Luftröhre teilt sich in die beiden Hauptbronchien für die rechte und linke Lunge. In ihnen zweigen sich von den Bronchien wiederum Äste ab, die sich immer weiter und feiner verteilen und schließlich in blind endigende Aussackungen führen, die mit einer außerordentlich großen Anzahl von kleinsten halbkugelig gestalteten Hohlräumchen besetzt sind, den von dünnster elastischer Hülle umgebenen Lungenbläschen. In ihnen spielt sich der Vorgang des Gasaustausches ab.

An der Stelle, wo die Bronchien in die Lungen eintreten, treten auch die Äste der von der rechten Herzkammer entspringenden Lungenschlagader ein, die das im großen Körperkreislauf seines Sauerstoffs beraubte Blut den Lungen zuführt. Sie verzweigen sich ebenfalls im Lungengewebe mehr und mehr, bis die feinsten Ästchen in die Aussackungen eintreten und sich hier an den Innenwandungen der Lungenbläschen zu einem engmaschigen Kapillarnetz auflösen.

Wenn nun durch die Tätigkeit der Brustmuskulatur und des Zwerchfells der Brustraum erweitert wird, so folgt das elastische Gewebe der Lunge dem Zug, und alle die kleinsten Hohlräumchen entfalten und erweitern sich.

Dadurch entsteht eine Luftverdünnung in denselben wie in dem ganzen Luftsystem der Lunge, und es strömt zum Ausgleich des Druckes die atmosphärische Luft durch die geöffnete Stimmritze, durch die Luftröhre und die Bronchien, weiter bis in das Labyrinth der Lungenbläschen ein.

Hier trifft sie auf die fast hüllenlosen von mit Kohlensäure überladenem Blut erfüllten Kapillaren, gibt an dieselben ihren Sauerstoff ab, und tauscht dafür Kohlensäure ein, welche durch die sich sofort anschließende Ausatmung durch die offenstehende Stimmritze nach außen entfernt wird.

Das jetzt mit Sauerstoff angereicherte Kapillarblut tritt nun zu immer größer werdenden Zweigen und Stämmen zusammen und strömt zum linken Vorhof des Herzens zurück, um dann im großen Kreislauf zum Oxydationsprozeß der Zellen verwendet zu werden: der lebenserhaltende Akt der Atmung ist erfüllt.

Dieser Gasaustausch ist das Werk eines Augenblicks, weil durch die geschilderte Anordnung eine so außerordentlich große Berührungsoberfläche für die beiden Gase geschaffen wird, daß ihre gegenseitige Durchdringung (Diffusion) momentan erfolgen muß. Die Zahl der Lungenbläschen beträgt nämlich nach Chr. Aeby 300—400 Millionen[1]), was einer Oberfläche von 40—50 Quadratmetern bei tiefster Exspiration entsprechen würde, bei der tiefsten Inspirationsstellung aber betrüge danach diese respiratorische Oberfläche 100—130 Quadratmeter! Das würde der Bodenoberfläche eines mittelgroßen Tanzsaales gleichkommen.

Die auf der Höhe der Inspiration deshalb sofort einsetzende Exspiration ist der Hauptsache nach ein passiver Vorgang, indem unter Fortfall der Muskelkontraktion das Zwerchfell erschlafft und unter Nachrücken der Baucheingeweide wieder seine hohe in den Brustraum hinaufgewölbte Lage einnimmt, und ebenso die Rippen, ihrer Schwere und ihrem Elastizitätszuge folgend automatisch in die ursprünglrche Ruhelage zurückkehren.

Der zeitliche Ablauf der Exspiration dauert für gewöhnlich nur ein wenig länger als der der Inspiration, etwa wie 4 : 3, und es schließt sich zuweilen eine kurzdauernde Atempause an sie an, namentlich wenn die vorangegangene Inspiration eine sehr ausgiebige gewesen war.

Im Gegensatz zu diesem Verhalten stehen die Organe, wenn sie sich anschicken einen Gesangston zu erzeugen.

Der Sänger gebietet der Luft, die ihre vitale Aufgabe erfüllt hat und gewissermaßen als Auswurfstoff instinktiv entfernt werden soll, ein Halt! Diese Luft soll noch zu einer neuen Arbeitsleistung verwendet werden.

Die Ausgangspforte ist durch die sanft gegeneinander geführten Stimmbänder versperrt, es bedarf aktiver Kräfte, um den, wenn auch weichen Verschluß der Stimmritze zu überwinden und dann den nun schwingenden Stimmbändern einen kontinuierlich fließenden Luftstrom zuzuführen.

Der Ton, den der kunstgeübte Sänger nun erklingen läßt, ist dem Ton der schwingenden Saite eines Saiteninstrumentes vergleichbar, wenn der Bogen von kunstgeübter Hand geführt wird. Er beginnt präzise, aber ohne störendes Nebengeräusch und endet ebenso. Er kann während seiner ganzen, einen Mittelwert angenommen, etwa 10 Sek. langen Dauer auf annähernd gleichmäßiger Stärke erhalten werden oder je nach Absicht des Künstlers in der Stärke wechseln. Immer aber behält er die instrumentalen Eigenschaften der wohltuenden Rundung, des Glanzes und der Tragfähigkeit und ist weder im Anfang unangenehm dick und hart, noch gegen Ende hauchig und unsicher.[2])

Die sonst noch in Betracht kommenden Eigenschaften des korrekten Gesangstones, die von der Tätigkeit der inneren Kehlkopfeinrichtung (Register) wie von der Einstellung des Ansatzrohres (Klangfarbe, Ansatz) abhänigig sind, bleiben hier unerörtert. Es wird aber für das vorliegende Beispiel angenommen, daß diesen Anforderungen genügt wurde. Wodurch wird nun das geschilderte gleichmäßige und doch aller Abstufungen fähige „Fortspinnen" des Gesangstones erreicht? Nur durch die Beherrschung der den Blasebalg der Lungen antreibenden exspiratorischen Kräfte, die dem instinktiven Naturtrieb entzogen, sich dem Willen des Sängers beugen müssen. Die Verengerung des Brustraumes wird, wie wir gesehen haben, durch Lageveränderungen der Rippen und des Zwerchfells erzeugt. Die Veränderung der Rippenlage, die beim Singen im Gegensatz zu der gewöhnlichen Ausatmung willkürlich ist, wird durch gut gekannte exspiratorische Muskelgruppen besorgt. Sehr viel komplizierter und weniger gut gekannt ist der Vorgang bei den Bewegungen, die dabei das Zwerchfell macht[3]).

Das Zwerchfell galt sonst als ein ausschließlicher Einatmungsmuskel, der bei seinem Erschlaffen rein passiv wieder seine noch oben gewölbte Ruhelage einnimmt, welche Lageveränderung

[1]) Chr. Aeby, Der Bronchialbaum d. Menschen.
[2]) Georges Graziani, Ein dringender Vorschlag betr. d. Gesangskunst.
[3]) P. Hellat, Internat. med. Kongreß in Moskau 1897.

bei beabsichtigter forcierter Ausatmung, oder beim Husten, durch die Wirkung der Bauchpresse außerordentlich beschleunigt werden kann.

Durch neuere Untersuchungen ist aber nachgewiesen worden, daß diese Bewegung auch aktiv durch Willensbeeinflussung im Sinne einer Verlangsamung verändert werden kann. Max Scheier[1]) bediente sich dazu der Durchleuchtung mit Röntgenstrahlen und konnte feststellen, daß bei einem technisch ausgezeichnet geschulten Sänger das nach der Einatmung tief und flach gestellte Zwerchfell während der Erzeugung eines gleichmäßig fortklingenden lang gehaltenen Tones sich ganz langsam und ununterbrochen in seine Ruhelage erhob, während bei der naturalistischen Tonproduktion eines ungeschulten Sängers die Aufwärtsbewegung schnell und ruckweise erfolgte.

Auch durch den Nachweis der tonischen Innervation des Zwerchfells durch R. Dittler[2]) wird erklärlich, daß die Zwerchfellbewegungen bis zu einem gewissen Grade dem Willen unterliegen. Er machte glaubhaft, daß zwischen Zentralorgan und Zwerchfell nervöse Hemmungsbeeinflussungen möglich sind, so daß die eigentlich inspiratorische Zwerchfellmuskulatur gegebenenfalls regulatorisch auch bei der Ausatmung wirksam sein kann.

Die Schwierigkeit, sich dieser Vorgänge beim gewöhnlichen Atmen und besonders beim Singen bewußt zu werden, ist erklärlich, weil wir durch den äußeren Augenschein über dieselben nicht ohne weiteres belehrt werden[3]).

Bei den Bewegungen, die der Brustkorb bei seiner Erweiterung und Verengerung macht, sehen wir deutlich die Hebung und Senkung der vorderen Brustwandung ebenso wie das Auseinandertreten und Einsinken der Flanken, auch das Gefühl der dabei eintretenden Spannung der äußern Haut kommt uns dabei zu Hilfe.

Ob sich aber das Zwerchfell bei den Atembewegungen nach unten oder oben bewegt, dafür fehlt uns jeder äußere Anhalt, das Gefühl und der Augenschein sagen uns nichts von der Art dieser Bewegung, ja sie werden sogar in gewissem Grade irregeleitet, weil infolge des Auseinanderweichens der untern Rippenbögen bei der Einatmung die nach vorn abgerundete Bauchdecke auseinander, also glatt und gerade gezogen wird, wodurch eher der Eindruck erweckt wird, als zögen wir den Leib bei dieser Einatmung ein. Erst die exakte Messung mit dem Bandmaß zeigt uns, daß das Gegenteil der Fall ist, d. h., daß sich der Umfang des Leibes bei der Zwerchfellatmung vergrößert, da ja die Eingeweide durch das herabsteigende Zwerchfell nach unten gedrängt werden.

Bei der so herbeigeführten Tiefatmung mit Bevorzugung der Zwerchfell- und Flankenatmung wird der Kehlkopf nicht gezerrt, wie das bei der hohen Brustatmung (Schlüsselbeinatmung) der Fall ist. Es wird schnell und einheitlich die nötige Luftmenge ohne jede Anstrengung herbeigeschafft, und es befinden sich die Organe dann auf der Höhe der Einatmung in der für die Verwendung zum Gesange günstigsten Stellung. Wenn man nun das Muskelgefühl, welches diese Stellung auslöst — und welches man sich noch deutlicher zu Bewußtsein bringen kann, wenn man in dieser Stellung einen schweren Gegenstand, beispielsweise ein schweres Möbelstück anzuheben versucht — während der Erzeugung und dem Aushalten des Tones beizubehalten trachtet, so wird auch das Zwerchfell möglichst lange in seiner Tiefstellung verharren und wird infolgedessen während des allmählichen Luftverbrauchs nur ganz langsam und kontinuirlich in seine schließliche Ruhestellung übergehen. Alles Pressen im Halse, welches sich dabei und besonders bei dem angegebenen Kontrollverfahren leicht einstellt, muß natürlich auf das peinlichste vermieden werden, was Sache der Übung ist.

Diese Andeutungen müssen hier genügen, ein weiteres Eingehen auf die gesangstechnische Seite würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen. Nur so viel sei noch gesagt, daß das Gegenteil der gekennzeichneten Einstellung, also hohe Brustatmung, Hinaufziehen des Schultergürtels bei starker Anspannung der Halsmuskulatur und Einziehung des Leibes, kurz, die Stellung die der Turner, Fechter, Ringer einnimmt („Fechterstellung") den Bedingungen, unter denen der Sänger seine Tätigkeit auszuüben hat, schnurstracks zuwiderläuft.

---

[1]) M. Scheier, Zur Anwendung der Röntgenstrahlen für d. Physik d. Gesanges.

[2]) R. Dittler in Pflügers Archiv Bd. 130 u. 131.

[3]) H. Gutzmann, Stimmbildung und Stimmpflege, u. a. a. O.

Die systematische Ausnutzung dieses von der Natur dargebotenen Hilfsmittels ist für unsere Ziele von der allergrößten Wichtigkeit. Denn nur durch die Einbeziehung der unserer Beobachtung und Empfindung so entrückten Tätigkeit des Zwerchfells in unseren Bewußtseinskreis und ihre Einordnung in unser Muskelgefühl kann es erreicht werden, von der für den Kunstgesang unerläßlichen bewußten und restlosen Beherrschung der Ausatmungskräfte Besitz zu ergreifen.

Die erfolgreichsten Sänger der Gegenwart, soweit sie mir bekannt geworden sind, bedienen sich ausnahmslos dieser Technik. Die altitalienische Schule hat sie von jeher in den Dienst der Gesangserziehung gestellt. Ihre Forderung: „Stütze den Ton" (appoggiare = stützen, lehnen) bezieht sich auf dieses wichtigete chnische Hilfsmittel.[1] Schon bei Claudius Galenus, dem großen Arzt und genialen Forscher des alten Rom, finden wir in seinen stimmhygienischen Vorschriften Andeutungen davon: er gibt den Rat, ganz besonders darauf aufmerksam zu sein, die Atmungsluft beim Deklamieren und Singen möglichst in sich zurückzuhalten und sie so langsam wie möglich ausströmen zu lassen.

Die Schwierigkeit, sich diese Technik zu eigen zu machen, erhellt aus den bereits des Näheren besprochenen Umständen.

Für den deutschen Sänger ist die andauernde Durchführung dieses technischen Mittels aber noch besonders dadurch erschwert, daß ihr der Tonfall der deutschen Sprache widerstrebt.

Bei Aussprache deutscher Worte, wenn wir von den mit einer Vorsilbe versehenen absehen (Geschmáck, betásten) ruht ein starker Akzent im großen und ganzen nur auf der ersten Silbe, welche mit Klangsattigkeit hervorgebracht wird, während die letzte oder die nachfolgenden Silben unbetont sind und sowohl bezüglich der Tonhöhe als des Klangwertes wesentlich zurücksinken, z. B. Ménschlichkeit, Hábsucht. In der italienischen Sprache dagegen ruht erstens der Akzent häufig auf der letzten Silbe, der Stimmton wird bis zur letzten Silbe aber auch dann weit mehr aufrecht erhalten, wenn der Akzent nicht auf ihr liegt: es erklingt: umanitá, avarízià.

Diese Gewohnheit des Sprechens hat sich dann auch auf die Dynamik des Gesanges übertragen.

Während der Deutsche im allgemeinen dazu neigt, den absteigenden Teil der Melodie auch klangwertig fallen zu lassen, spart der Italiener umgekehrt die Klangkraft der Stimme bis zum letzten Tone auf.

Übertreibung und Einseitigkeit stiften natürlich auch hier mehr Schaden als Nutzen, wofür mir Beispiele vorschweben. Von irgendwelcher stärkeren Betonung dieses Betriebes beim Schulgesangunterricht muß sogar entschieden gewarnt werden, da die Voraussetzung des Verständnisses dafür bei den Jugendlichen noch fehlt und daher leicht Verwirrung angerichtet werden kann. Es ist mir sogar der Fall vorgekommen, daß einem Lehrer einer Mädchenklasse von seinem Direktor Vorhaltungen in sittlicher Richtung gemacht worden sind, weil er, wohl in etwas ungeschickter Weise, davon gesprochen hatte, daß man die richtige Tiefatmung am besten lernt, wenn man sich auf den Rücken legt (was ja in der Tat etwas für sich hat,) und daß man mit der flachen Hand den Bauch abtasten müsse, um die Bewegungen der Organe beim Atmen und Singen zu kontrollieren.

Endlich weise ich auch darauf hin, daß erfahrungsmäßig bei Behandlung der höchsten Sopranlage oft ein gewisses Lockerlassen der Bauchstütze am Platze ist, nimmt doch der hohe Koloratursopran auch in einigen anderen Fragen in physiologischer Beziehung eine Sonderstellung ein (Vokalbildung in den höchsten Regionen der Stimme, Kehlkopfstellung). Auch hier gilt, was überall beherzigenswert ist: keine Durchführung eines starren Prinzips um jeden Preis, sondern Anpassung an die vorliegende individuelle Materie.

Die außerordentlich segensreiche Wirkung einer wohlgeleiteten Atemökonomie ist aber bei Ausübung des Kunstgesanges nicht nur hinsichtlich der Erzielung eines befriedigenden akustischen Resultates sichergestellt, sondern sie ist auch hinsichtlich der Erhaltung der Gesundheit und Leistungsfähigkeit des Organs über allen Zweifel erhaben.

---

[1]) L. Réthi, Die Bedeutung des Zwerchfells für Sprache und Gesang. Österr. Ges. für experimentelle Phonetik. Wien 1916.

Alle Maßnahmen einer sich auf richtigen Bahnen bewegenden Technik, handele es sich um die zielbewußte Ausnutzung der Schallräume des Ansatzrohres oder um die hier in Rede stehende Verwendung der Kräfte, welche die Luftzuleitung regulieren, haben die Entlastung der Stimmbänder zum Ziel.

Für alle Fehlgriffe muß der Stimmlippenapparat büßen, er ist zweifellos der zarteste und am leichtesten zu beschädigende Teil in dem ganzen Mechanismus.

Die Luft unterhalb der Stimmbänder ist schon bei gewöhnlicher Ausatmung bei offener Stimmritze etwas verdichtet, bei Schluß der Stimmbänder zum Singen steigert sich dieser Druck und wechselt dann periodisch zugleich mit den Schwingungsbewegungen der tönenden Stimmbänder. Sie verrichten diese ihnen adäquate Arbeit, ohne zu ermüden, gleichsam automatisch (Ephraim)[1], solange ihnen, selbst im stärksten fortissimo, nicht mehr verdichtete Luft zugeführt wird, als sie restlos in klingende Luftwellen umsetzen können.

Drängt aber gegen ihre untere Fläche bei Versagen der Atemregulierung mehr Luft an, als sie verarbeiten können, so wird ihnen noch die Mehrarbeit aufgebürdet, gegen diesen ungezügelten Luftstrom ankämpfen zu müssen, was wieder nur durch eine übermäßige Inanspruchnahme der Schließmuskulatur ausgeglichen werden kann.

Diese Überanstrengung wird zwar je nach der Widerstandsfähigkeit kürzere oder längere Zeit ertragen, führt aber bei weiterer Fortsetzung der Mißhandlung unausbleiblich zu Schädigungen, die sich anfangs durch Reizzustände, leicht eintretende Ermüdung, nervöse Sensationen kundtun, bis sie schließlich zu völliger Ohnmacht des Organs führen: das Bild der krankhaften Stimmschwäche liegt vor uns, deren Wesen zuerst von Bernhard Fränkel[2] unter dem Namen Mogiphonie beschrieben worden ist und deren Symptome Th. S. Flatau[3] in seiner Arbeit über Phonasthenie erschöpfend geschildert hat.

Nach meinen langjährigen Aufzeichnungen verdankt ein überwiegend großer Teil dieser gefürchteten funktionellen Kehlkopfkrankheit der Sänger der Vernachlässigung einer rationell betriebenen Atemtätigkeit:

Nur wer gut zu atmen versteht, versteht auch gut zu singen.

---

[1]) A. Ephraim, Die Hygiene des Gesanges.
[2]) B. Fränkel, Deutsch. med. Wochenschr. 1887, N. 21.
[3]) Th. S. Flatau, Die funktionelle Stimmschwäche.

„Aus Eislebens kirchenmusikalischer Vergangenheit"

Von

Arthur Prüfer

Angeregt durch einen Vortrag, den Herr Superintendent Luther-Eisleben in der Begrüßungsversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland am Montag den 7. Mai 1917 (abgedruckt in der Sonntagsbeilage der Eisleber Zeitung Nr. 22, 1917) gehalten hat, bat ich den Genannten, mir die Urkunden, die ihm als Quellen seiner Forschungen gedient hatten, zur genaueren Durchsicht zur Verfügung zu stellen. Dieser Bitte hat er auf das bereitwilligste entsprochen durch Übersendung eines amtlichen Aktenstückes, betitelt Acta der Superintendentur zu Eisleben, Nr. 4. Eigenhändiges Schreiben des Gottlieb Benjamin Geier, das einem Handschreiben des Jo. Andreas Dittler vom 2. Mai 1741 beigeheftet ist. Das eigenhändige Schreiben Geiers lautet in der Rechtschreibung und Interpunktion der Urschrift:

> Ich Gottlieb Benjamin Geier, stud. theol. Bin gebohren in Eisleben anno 1710. Mein Vater ist H. Benjamin Geier Organist zu St. Andreae ich bin unterrichtet worden von treuen und bekandten Praeceptoribus in Gymnasio zu Eisleben und auf der Universitaet Leipzig, auf welcher ich gehört habe H. Prof. Klaußingen in die 5/4 Jahr mein meistes Werk ist gewesen die Music zu welcher mich angeführet zuförderst mein Vater hernach H. Cantor Wiemer und in Leipzig H. Capellmeister Bach, dahero ich dann angesucht um die Substitution des Cantoris der Neustadt Eißleben, inmaßen aus meinem Memorial in mehrern Zuersehen ist[1].

Diesem Briefe folgen ein lateinisches Empfehlungsschreiben des Eisleber Gymnasialrektors C. F. Reineccius für Geier, ferner Zeugnisse des Leipziger Theologen Dr. Klausing, daß Geier seine Vorlesungen fleißig besucht habe (18. September 1733), ebenso des Amtmanns Hartung, daß Geier als studiosus theologiae „fünf vierteljahr die Stelle eines Informatoris bekleidet und sich wehrender solcher Zeit nicht nur fleißig und getreu bezeiget, sondern auch die ihm anvertraute Jugend sowohl in Christenthum, und moribus, alß auch in der Vocal- und Instrumental-Musique,

[1] Geier wird schon in einem Schreiben vom 4. Februar 1737 des „Cantor loci" Friedrich Schmid erwähnt, worin dieser wegen Krankheit einen „Adjunctum" erbittet und dazu den „studiosum" Herrn Gottlieb Benj. Geyern als „bequemen Subjectum" vorschlägt.

besonders aber auf dem Clavicordio, informiret, dergestalt, daß Binnen der **Zeit**, da er bey mir gewesen, die Kinder in Beyden Stücken ziemlich prefectus erlanget". (Amt Burgörner 6. Juni 1736.)

Endlich ein

Gesuch Geiers als Cantor und Organist an

Rat der Stad Eisleben,

„Aus der Kirche wenigstens 10 Thaler zuzulegen" und um freye Wohnung auf der Schule, vom 15. May 1747, mit eigenhändig beigefügter „Specificatio meiner Besoldung". Die „accidentia sind auch schlecht." — Gottlieb Benjamin Geier.

Dr. Otto Bournot hat mit seiner Arbeit über Ludwig Heinrich Christian Geyer, den Stiefvater Richard Wagners, einen wertvollen Beitrag zur Wagner-Biographie geliefert. (Leipzig 1913 C. F. W. Siegels Musikalienhandlung R. Linnemann.) Er widmet darin den ersten Teil seiner Darstellung der Abstammung und der Familie Geyers. Aber, obwohl er fünf Eisleber Aktenstücke, die er im Anhang aufzählt, benutzt hat, und als ältesten Ahnen der Familie Geyer Benjamin Geyer zu ermitteln vermochte, der um das Jahr 1700 das Amt eines Stadtmusikus in Eisleben bekleidete, auch M. Könneckes Untersuchungen „Aus der Heimat, Bausteine zur Geschichte der Stadt Mansfeld", S. 30, anführt, wonach der 1710 geborene Gottlieb Benjamin Geyer „Sextus" am Gymnasium und als Kantor an St. Nicolai zu Eisleben 1762 gestorben ist[1]), so scheinen Bournot doch die „Acta des Rectorat, Cantorat und Organistendienst in der Neustadt Eisleben nebst der Schule daselbst betr. 1636—1760" entgangen zu sein, da er sie in der Literaturangabe im Anhang nicht erwähnt. Von Herrn Superintendenten Luther sind diese gleichfalls zu seinem oben angeführten Vortrag verwendet worden, und durch sie werden die Angaben Bournots, die sich vielfach auf bloße Vermutungen stützen mußten, auf das glücklichste ergänzt. Vor allem aber wird seine Annahme (S. 6), daß der 1732 in Leipzig inskribierte Student Gottlieb Benjamin sich auch musikalischen Studien hingegeben und den Unterricht des Thomaskantors Sebastian Bach genossen habe, durch das zuvor angeführte eigenhändige Schreiben Geiers, das dem Schreiben des Jos. Andr. Dittler vom 2. Mai 1741 beigeheftet ist, bestätigt. Die Zahl der Schüler Bachs wird somit um einen auch Spitta unbekannt gebliebenen vermehrt. Auch die weitere Vermutung Bournots (S. 7), daß Geier als Künstler vermöge seiner „studienhaften" Ausbildung seine Vorfahren übertroffen habe, wird durch das lateinische Empfehlungsschreiben des Chr. Fr. Reineccius „cum laude choro nostro symphoniaco praeesse" quellenmäßig bezeugt.

Ein nicht minder günstiges Licht wirft auf die herzgewinnende Persönlichkeit unseres Künstlers die nicht nur für die Musiker des 18. Jahrhunderts bezeichnende Bemerkung des Rektors, er sei zwar ein großer Musikus, lebe aber gar nicht wie ein solcher, denn bei ihm sei nicht zu finden lächerliche Anmaßung, Mißgunst und mürrisches Wesen! (Ridicula quorundam musicorum arrogantia, invidia ac morositas.)

---

[1]) Vgl. auch Otto Richter, Musikalische Programme mit Erläuterungen für Volkskirchenkonzerte, Braunschweig und Leipzig, Hellmuth Wollermann, 1913, S. 13 u. 14, Anm.

Nach Bournots Forschungen ist unser Gottlieb Benjamin auch der Großvater von Ludwig Heinrich Christian, des Bruders von Christiane Elisabeth und Karl Friedrich Wilhelm, Ludwig Heinrich Christian Geyer ist aber der Stiefvater Richard Wagners [1]).

Damit wird ein Irrtum C. F. Glasenapps (Das Leben Rich. Wagners in sechs Büchern dargestellt, Erster Band, 4. Ausgabe 1905, S. 41), daß der Ehe der Beiden drei Söhne entsprossen seien, berichtigt [2]).

Es tritt also der wohl sonst nicht bezeugte Fall ein, daß in der Person unseres Benjamin Geier die Bach- und Wagnerforschung zusammentreffen und durch eine ansehnliche Künstlerpersönlichkeit bereichert wird, die zur Familiengeschichte der beiden Großmeister selbst einen bescheidenen, doch beachtenswerten Beitrag liefert.

---

[1]) Könnecke, Glasenapps „Familienchronik" S. 12 (vgl. Anm. 2) und Richter, S. 14, führen noch einen Stadtmusikus Benjamin Geyer an, der 81 jährig am 26. Juli 1720 als Organist zu St. Andreas in Eisleben gestorben ist. Dieser ist also der eingangs erwähnte Vater unseres Gottlieb Benjamin, der Urgroßvater von Wagners Stiefvater.

[2]) Glasenapp hat selbst diesen Irrtum durch eine von Bournot angeführte Familiengeschichte des Hauses Wagner (Richard-Wagner-Jahrbuch, 3. Band, 1908, Berlin 1908, Hermann Paetel, S. 17) berichtigt. In dieser vervollständigten Form der Wagnerschen „Familien-Chronik" zählt Glasenapp ebenfalls nur zwei Söhne Christian Ludwig Benjamin Geyers auf, aber keine Tochter, eine Christiane Wilhelmine Elisabeth Fredy aber als Gattin Christian Gottlieb Benjamins, somit als Mutter der beiden genannten Söhne. Bournot muß dies übersehen und diese Mutter irrtümlich für eine Schwester Ludwig Heinrich Christians und Karl Friedrich Wilhelm Geyers gehalten haben.

Sprachliches zur Tonkunst

Von

Heinrich Rietsch

Verschiedene Beweggründe können dazu führen, die Entfernung der Fremdwörter aus der Sprache zu wünschen. Der oberste ist die Liebe zum eigenen Volke, infolgedessen zu seiner Sprache, die in ihrer Gänze dem Volke angehören und dadurch jedermann verständlich sein soll. Aber auch vom Standpunkt der Schönheit wird jeder fein Empfindende eine einheitliche Gestaltung des Sprachausdruckes der bunten Zusammenstückelung aus einheimischem und fremdem Gut vorziehen. Endlich hat es oder sollte es doch für den Sprachkundigen einen besonderen Reiz haben, die gewiß in einzelnen Fällen schwierige Aufgabe der Übertragung von Fremdwörtern in die eigene Sprache in einer Weise zu lösen, daß weder eine sklavische Übersetzung, noch eine unbeholfene Wortbildung zustande kommt. Dieser Ehrgeiz scheint allerdings beim Deutschen in dem Maße weniger entwickelt, als er gegenüber anderen Völkern geneigter zur Aufnahme von Fremdwörtern ist. Ein gewisser beharrender Zug, den wir allerdings auch Bequemlichkeit nennen können, stemmt sich gegen Verdeutschungen im allgemeinen, vor allem aber gegen die Eindeutschung von Kunstausdrücken. Daß es bei diesen besonders im Argen liegt, hat man schon im 17. Jahrhundert erkannt[1]. Auch in der Tonkunst war schon damals versucht worden, sprachreinigend zu wirken. Ein Beispiel bietet Das geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel genannt Seelewig. Gesangweis auf italianische Art gesetzet[2]. Dem Textdichter Georg Philipp Harsdörffer, Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft", also einem tätigen Sprachreiniger, ist wohl der Versuch zuzuschreiben, auch in der Vertonung deutsche Ausdrücke anzubringen, übrigens war der zugezogene Musiker Sig. Gottlieb Staden selbst zumindest der Sohn eines sehr deutschbewußten Mannes, des Tonsetzers Johann Staden. Die fremden Ausdrücke sind z. T. allzu wörtlich übersetzt, so Alt mit hoher Stimme, Symphonia mit An- oder Gleichstimmung. Die Übertragung von Musik als Singkunst zeigt, daß die Spielmusik noch im 17. Jahrhundert nicht als vollberechtigt galt. Akt heißt Handlung, Szene Aufzug. Prolog ist mit Vorrede, Echo mit dem seither eingebürgerten Widerhall übersetzt. Sehr gut und frei gegeben ist die Bemerkung über den Basso continuo oder Generalbaß: „den Grund dieser Musik führet eine Theorba durch und durch".

---

[1] Abhilfe wurde zunächst für die deutsche Sprachlehre erstrebt, vgl. Anhang V in H. Schultz, Die Bestrebungen der Sprachgesellschaften des 17. Jahrhts. für Reinigung der deutschen Sprache. Göttingen 1888.

[2] Monatshefte für Musikgesch. XIII S. 53— 147 (Eitner).

Ein zweites Beispiel finden wir in den Tanzfolgen (Suiten) einer Kassler Handschrift[1]). Auch da stoßen wir auf eine Beziehung zur Fruchtbringenden Gesellschaft. Landgraf Wilhelm von Hessen war, wie sein Vater Moritz, im Jahre 1623 als Mitglied aufgenommen worden[2]). Da jene Orchesterstücke zum Gebrauch an seinem Hofe zusammengetragen waren, liegt es nahe, die darin vorkommenden deutschen Bezeichnungen, wie z. B. das Zeitmaß „Langsamb" auf die Reinigungsbestrebungen jener Sprachgesellschaft zurückzuführen. Sind in der Musiklehre griechische und lateinische Ausdrücke in Geltung geblieben, so hat die eben zu jener Zeit einsetzende Beherrschung der europäischen Musik durch die Italiener (die selbst noch zu einer Zeit andauert, da deutsche Tonkunst tatsächlich schon die Führung hatte d. i. im 18. Jahrh.) die deutsche Musikübung mit einer Unmenge italienischer Kunstausdrücke überflutet. Der Rückschlag setzte mit der romantischen Schule des 19. Jahrh. ein. Dieselbe Schule, die in der Dichtkunst altheimisches Wesen hervorzog, hat auch in der Musik Ansätze zur Verdeutschung insbesondere der Satzbezeichnungen gebracht (Schumann, Wagner). Diese Bewegung kam nie mehr ganz zum Stillstand, trat aber mit wechselnder Stärke auf. Es braucht nicht die Berufung auf den Weltkrieg gegen alles Deutsche, um die Forderung nach Reinheit der deutschen Sprache auch auf diesem Gebiete zu begründen[3]). Wenn ich dazu nochmals das Wort ergreife, so geschieht es, um an einigen Beispielen den Vorgang zu zeigen, wie ich mir ihn bei der Verdeutschungsarbeit denke. Daran möchte ich noch einige Bemerkungen anschließen über die Mittel und Wege, die zur allgemeinen Anwendung der deutschen Bezeichnungsweise führen sollen.

Die Kraft, Fremdworte bei ihrem Auftreten einzudeutschen, sie also zu Lehnwörtern zu machen, wie es früher häufig geschehen ist (z. B. mit praeambulum in Priamel), ist uns leider fast ganz verloren gegangen. Die bescheidenste Form, ein fremdes Wort uns näher zu bringen, ist der Geschlechtswandel, so wenn wir sagen das Menuett, das Fagott[4]). Gehen wir von ihnen gleich zu den zähesten Fremdlingen über, als die wir das forte und piano (in schräggedruckten Abkürzungen) ansprechen müssen, so finden wir allerdings, daß uns durch die abgekürzte, sigelmäßige Form das Fremde nicht so zum Bewußtsein kommt. Immerhin müssen sie doch beim Einüben durch den Lehrer oder Orchesterleiter ausgesprochen werden und die Verdeutschung braucht vor ihnen nicht Halt zu machen. Die deutschen Bezeichnungen stark—schwach oder laut—leise eignen sich für die Abkürzung auch kreuzweise nicht, da l—s laut—schwach, aber auch leise—

[1]) Vingt suites d'orchestre, 2 Bde., Paris 1906 (Ecorcheville).

[2]) F. W. Barthold, Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft. Berlin 1848, S. 132.

[3]) Im Jahre 1898 habe ich über „Die musikalischen Kunstausdrücke und die Sprachreinigung" einige Gedanken vorgebracht (Beilage d. Münchner Allg. Ztg. N. 153). Seither ist das (9.) Verdeutschungsheft des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins über Tonkunst, Bühnenwesen und Tanz von A. Denecke erschienen (Berlin 1899), das besonders in der 3. Auflage (1916) wesentlich bereichert worden ist (H. Seeliger — A. Seidl).

[4]) Wagner gebraucht Fagott männlich (wie im Ital.). Dasselbe geschieht beim Menuett. Doch pflichten wir Bismarck bei, der dem Gesandten Schlözer mitteilen ließ, auch er wisse, daß coelibatus männlich sei, dem deutschen Sprachgefühl aber entspreche das Zölibat. Ganz unbegründet ist die Menuett.

stark bedeuten kann. Ein Versuch liegt vor mit k—s (kräftig—schwach)[1]. Dieser beherzte Schritt verdient alles Lob. Vielleicht könnte aber hier ein anderer und zwar der umgekehrte Weg eingeschlagen werden, indem man die eingebürgerten Buchstaben beläßt und dazu passende Worte sucht. Für *f* scheint mir dies nicht schwer, ergibt sich doch das Wort fest in seiner Nebenbedeutung fortis, stark (Grimm) wie von selbst. (Ich brauche wohl nicht erst an das mundartliche und zeitgemäße „Immer feste druff" zu erinnern). Bei *p* will dies nicht glücken. Da tritt die Forderung ein, das Fremdwort durch deutsche Lautgebung und Endung (die Betonung bleibt hier gleich) zu einem Lehnwort zu machen. Auch hier kommt uns die Sprache entgegen, sie besitzt schon das Wort als Haupt- und als Eigenschaftswort: plan. Als Eigenschaftswort bekäme es in unseren Falle allerdings eine neue Bedeutung, die sich aber von der alten ebenso ableiten läßt, wie es in unzähligen anderen Fällen zu verfolgen ist. Plan heißt eben, niedrig und hat schon eine abgeleitete Bedeutung: leicht verständlich. Für unseren Zweck brauchen wir nur daran zu denken, wie der Orchesterleiter bei *f* hohe Handgebärden macht, bei *p* dagegen niedere[2]. Diese beiden Worte hätten überdies den Vorteil einsilbiger Bildung: sie können vom Orchester- oder Chorleiter rasch und kraftvoll in die Aufführungsproben geworfen werden. Endlich dürfte für manche der Umstand, von dem wir bei diesem Vorschlag ausgegangen sind, viel Beruhigendes haben, daß das gewohnte äußere Bild unverändert bleibt.

Hier haben wir mit Lehnwort und Bedeutungswandel gearbeitet. Wir wollen nun noch einige anders geartete Verdeutschungsvorgänge beleuchten. Die Leichtigkeit der deutschen Sprache, zusammengesetzte Wörter zu bilden, hat dazu geführt, sie bei Verdeutschungen regelmäßig anzuwenden. Der Volksmund hat dann zuweilen in richtiger Witterung und ohne die Angst, unverständlich zu werden, das Bestimmungswort wieder abgeworfen, wie es bei (Fahr-)Rad der Fall ist. Immerhin haben die aus Einsilbern zusammengesetzten Ausdrücke die Kürze für sich, so das Wort Werkzeug für Instrument. Wie werden wir nun Musikinstrument wiedergeben? Hier wäre an einen Leitsatz zu erinnern, daß man bei Zusammensetzungen zweiten Grades versuche, einen Teil der ersten Zusammensetzung abzustoßen. Heißt Fragment Bruchstück, so dürfte es genügen, für Wortfragment Wortstück zu sagen. Ähnlich schlage ich vor, die Übersetzung von (Musik-) Instrument mit Tonwerkzeug in Tonzeug zu verkürzen.

Neben Musik hat sich Tonkunst schon ziemlich eingebürgert. Doch wäre daneben das alte Wort vielleicht schon deshalb beizubehalten, weil es auch unkünstlerische Musik gibt. Nur sollte es nach deutscher Art d. i. auf der ersten Silbe betont werden, wie es tatsächlich in deutschen Mundarten (auch mit Abstoßung des k) und im Englischen geschieht. Derselbe Vorgang würde sich empfehlen, wenn man das auf dem Umweg übers Französische übernommene griechische Wort Harmonie beibehalten und unserer Sprache nähern will. Es müßte nach Art des Wortes Familie ausgesprochen werden: Harmónië. Wir wollen aber sehen,

---

[1] F. Erban, Zum Gebet (O. Kernstock) für gemischten Chor (Wien, Eberle).

[2] Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie von Beethoven, daß er mit dem ganzen Körper diesen Unterschied versinnbildlichte, insbesondere beim *pp* ganz in sich zusammensank.

ob sich das Wort nicht ganz ersetzen ließe. Harmonie und Rhythmus sind die beiden innig vereinten Bildner der sinnvollen Tonfolge, die wir Weise oder Melodie (Aussprache vgl. oben) nennen. Beide griechischen Ursprungs, Rhythmus aber nicht über Frankreich, sondern unmittelbar aus dem Lateinischen übernommen. Nach der richtigen Begriffsbestimmung bieten sich zunächst zusammengesetzte Wörter dar: Klangordnung, Zeitordnung. Mehr Umschreibung als Übersetzung, können sie uns in ihrer Schwerfälligkeit nicht befriedigen. Überwinden wir die Bequemlichkeit und schauen wir nach einfacheren Wortgebilden aus, so ergibt sich als angenehme Überraschung, daß wir, für Rhythmus wenigstens, schon ein Wort besitzen, nur daß es eben, bis auf einen einzelnen Fall, nicht angewendet wird. Es ist die Gezeit. Die Anwendung in der Seemannssprache zeigt, daß es im Nhd nicht mehr gleichbedeutend mit Zeit überhaupt gebraucht wird. Die zeitlich geregelte Wiederkehr von Ebbe und Flut ist ein bestimmter Fall von Zeitordnung, sie ist der Rhythmus des Meeres. Nichts liegt näher, als diese Bedeutung von Gezeit für Zeitordnung, Rhythmus zu verallgemeinern, wodurch wir auch für uns diesen Ausdruck gewonnen hätten. Ich glaube, man sollte sich nicht entgehen lassen, dieses schöne kurze deutsche Wort in die Musiklehre einzuführen.

Für die Harmonie sind wir nicht in der gleich glücklichen Lage. Hier müßte eine Neubildung versucht werden. Wie sich dort „Zeit" mit einer Vorsilbe darbot, so könnte ähnliches hier mit dem „Klang" geschehen. Welche Vorsilbe aber? Wir haben Einklang für Unison, Gegenklang ist für Dissonanz längst vorgeschlagen, der Gegensatz Konsonanz wäre sohin Fürklang zu nennen, nach den bekannten Wörtern Dreiklang, Vierklang usf. wäre allgemein Mehrklang für Akkord zu setzen. (Zusammenklang umfaßt auch nicht akkordliche Bildungen, Zuklang nach Eschenburg-Campe scheint mir nicht treffend.) Dazu käme nun für Harmonie der Inklang, gebildet etwa wie das Wort Inbegriff. Ist Inbegriff dasjenige, was alles zu einem gewissen Ganzen Gehörige in sich begreift (Campe), so ist Inklang alles dasjenige, was im Erklingen zusammengehört, wobei also ebensogut ein Nacheinander von Tönen, als ein gleichzeitiges Erklingen dieser Beziehung unterliegen kann [1]. Sehr wichtig ist für solche Bildungen, wie sie sich der Umwandlung zu Eigenschaftswörtern gegenüber verhalten. Nun stehen ja die Bildungen harmonisch und rhythmisch dem Deutschen schon näher als die Hauptwörter, wozu bei dem zweiten noch die Schreibung nach dem Gehör, also einfach: ritmisch (ital. il ritmo) zu empfehlen wäre. Aber auch die Gezeit bietet ohne weiteres gezeitet und der Inklang sogar zwei Formen: inklanglich und inklingend, die man mit leisen Begriffsschattierungen ausstatten könnte. Den Hang zu Zusammensetzungen in Fällen, wo es schon einfache Worte mit Nachsilben gibt (Fleischhauer — Fleischer) sehen wir auch bei den Namen der Spieler eines Tonzeugs z. B. Paukenschläger — Pauker. Noch schlechter sind die Bildungen auf — ist: Hornist, Paukist u. a. (vergl. Fabeldichter, Fabulist, Fabler [Campe]).

Ich muß hier schon des Raumes halber abbrechen, da ich noch kurz den Vorgang erwägen möchte, der die Einführung deutscher Fachausdrücke zum Ziele

---

[1]) Eine andere Bildung, Klangtum, könnte für Harmonik eintreten.

hätte, immer vorausgesetzt, daß dies aus den eingangs angedeuteten Gründen gewünscht wird. Die Vorbedingung wäre natürlich eine Einigung über die neuen Ausdrücke. Hier müßte ein aus Männern der Tonkunst und der Sprachwissenschaft zusammengesetzter Ausschuß (für Deutschland, Österreich und die Schweiz) berufen werden, der diese Arbeit sachverständig und einheitlich durchzuführen hätte. Es läge bis zu einem gewissen Grade ein ähnlicher Fall vor, wie bei der Festlegung der einheitlichen deutschen Rechtschreibung. Während diese aber durch behördliche Einflußnahme auf die Rechtschreibung der Druckschriften schon in kürzester Frist durchgeführt werden konnte, wird die gleiche Art der Durchführung in unserem Fall versagen, zumal die Verdeutschung der Kunstausdrücke bei den mit den alten Bezeichnungen Aufgewachsenen auf großen Widerstand stoßen würde und ein amtlicher Zwang nicht gut möglich erscheint. Erst das nächste Geschlecht wird diese Änderung ins Leben einführen können, d. h. die Schule muß hier vorangehen. Die Schule ist einerseits in der Lage, auf unvoreingenommene Köpfe zu wirken, andererseits ist bei ihr die verbindliche Einführung der neuen Bezeichnungen ohne weiteres möglich. Dann werden schaffende und nachschaffende Künstler, Drucker und Verleger und mit ihnen die ganze Schar der Musikfreunde nachfolgen.

Die Schule als wichtigste Anstalt für solche Zwecke erkennt schon der Sprachgelehrte J. G. Schottel, ein berühmtes Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft, an, wenn er schreibt[1]: „Wenn man nicht hette so viel hundertmal und von jugend auff in der Schulen die Wörter Etymologia, Participium, conjugatio, Pronomen, Adverbium, Singulariter etc. gehöret, solten demselben wol solche und derogleichen Wörter nicht etwas frömd und unvernemlich zu erst vorkommen?" Woran er die richtige Bemerkung knüpft, daß die deutschen Kunstwörter wohl auch erlernt werden müssen, dies aber bei der Muttersprache in kürzerer Frist möglich sei.

Was die Neuausgaben älterer Tonwerke betrifft, so kennen wir ja längst die zwei hierfür gangbaren Wege: entweder rein geschichtliche Ausgaben mit Beibehaltung aller Eigentümlichkeiten der alten Schreibung oder Ausgaben für den allgemeinen Gebrauch in der neuen Schreibung, wobei etwa für das Zeitmaß die alten Bezeichnungen noch in Klammern beigesetzt werden könnten.

Auch diese Angelegenheit dürfte man als „musikalische Zeitfrage" ansprechen und als kleinen Beitrag zur Frage der Ausbildung der Fachmusiker, welchen Fragen gerade Hermann Kretzschmar in liebevoller Weise in verschiedenen Veröffentlichungen nachgegangen ist. Und die Übelstände, die Kretzschmar geißelt, sind gewiß an der Gleichgültigkeit der Musiker gegen die eigene Sprache in ihrem Beruf mitschuldig.

---

[1]) Abgedruckt bei H. Schultz a. a. O. S. 137.

Die altägyptischen Namen der Harfe

Von

Curt Sachs

Als Name der ägyptischen Harfe ist vom Alten Reich bis in die griechische Zeit hinein übereinstimmend *bjn't* — gelesen *bin't* — oder *bn't* belegt, das wir *bent* oder *benet* lesen. Mindestens in der 18. Dynastie, vermutlich aber schon früher, tritt dazu die Bezeichnung *dgdg't*, gelesen *dzadzat*. Zuerst im Papyrus Leiden 144 recto: „Merke, wer (nicht einmal) die *Dgdg't*[1]) konnte, besitzt (jetzt) eine *Bn't*", wobei nach dem ganzen Zusammenhang der vorgetragenen Weisheitsregeln die *Bn't* an Wert und Bedeutung hoch über der *Dgdg't* stehen mußte. Ebenso bringt der späte Pap. Leiden 32, 3, 28[2]) wieder einen *Bn't*- und einen *Dgdg't*-Spieler in Gegensatz. Hier hat das Wort *bn't* nur das Holzdeterminativ, *dgdg't* aber das Harfendeterminativ! Dazu gibt die Beischrift zu den bekannten Harfenistenbildern im Grabe Ramses' III. zu Bibân el-Mulûk beidemal das Wort *dgdg*, und in ptolemäischer Zeit hat das Harfendeterminativ den Lautwert des koptischen *dg*. Die Spärlichkeit der Belege nötigt zur Zurückhaltung. Immerhin müssen wir wohl auf Grund des gegenwärtigen Befundes feststellen: solange Ägypten nur ein einziges Saiteninstrument, die Bogenharfe, besaß, nannte es diese *bn't*, nach dem Hinzutritt der asiatischen Chordophone ging der Name mindestens auf Leier und Winkelharfe über, während die Bogenharfe die Bezeichnung *dgdg't* annahm, die, offenbar volkstümlich, schon früher der Harfe gehört haben mochte und nun dem einheimischen Instrument blieb. Man wird sich, glauben wir, nicht an der Tatsache zu stoßen brauchen, daß auch später noch *bn't* mit dem Harfendeterminativ versehen wird, dieses war eben altes Schriftgut und gehörte gleichsam zur Orthographie des Wortes, ohne über den Bau des bezeichneten Gegenstandes in jeder Zeit genaue Auskunft geben zu wollen. Wäre das nicht der Fall, so müßte doch unter den Denkmälern eines anderthalbtausendjährigen Schrifttums ein einziges Mal das Bild einer Leier oder einer Laute auftauchen!

Über das Wort *dgdg* weiß die ägyptische Philologie zur Zeit noch nichts zu sagen. So sei uns die Bemerkung gestattet, daß es vielleicht das gleiche Nomen ist, das noch heut als *dzedze*, *zeze* oder *ẑeẑi* zur Bezeichnung urwüchsiger Saiteninstrumente an der afrikanischen Ostküste und auf Madagaskar lebt. Offenbar ahmt es onomatopoetisch den Klang der gezupften Saite nach.

Aus dem Hauptnamen *bin't*, der in der Spätzeit die weibliche Endung *t* verlieren muß, wird im Koptischen *voini*. Dazu stimmt des Josephus Gräzisierung *τὸ βυνί*, denn mit dem Artikel lautet er *te voini*, thebanisch ausgesprochen *te vini*, und *β* stand klanglich dem *v* nahe. So erklärt sich die mißverstandene Form *tebuni*, die in der Literatur fortlebte.

Von dem Namen in seiner späten Aussprache läßt sich nach Osten hin eine Brücke schlagen, die fest genug ist, um begangen zu werden. Im 1. Jahrhundert nach Chr. kann nämlich die Bogenharfe zum ersten Mal auf indischem Boden nachgewiesen werden. Ihr Name lautet im Sanskrit *viṇā*, ein Wort, dessen Etymologie bisher unbekannt ist, dessen Zerebral aber — da kein *r* vorausgeht — für fremde Herkunft spricht. Wenn der Gandharva Pañčaśikha Indra's Besuch bei Buddha ankündigt, spielt er auf den Bildwerken diese Harfe, und der Text nennt sie die *vaiḍuryadaṇḍā viṇā*, die 'beryllstöckige Harfe'[3]). Sollte man da nicht an die ägyptische Harfe denken, die mit „Silber, Gold, Lapislazuli, Malachit und allen prächtigen Edelsteinen"[4]) geschmückt war? Sollten nicht Indiens Harfe und ihr Name *viṇā*, der nachher auf alle Saiteninstrumente überging, aus Ägypten stammen: teure silberne Gefäße *καὶ μουσικά*, schreibt ja der *Ἀνώνυμος περίπλους τῆς ἐρυθρᾶς θαλάσσης*, führte man damals vom Nilland nach Indien!

[1]) Die korrekte Umschreibung kann aus satztechnischen Gründen nicht gegeben werden.

[2]) A. H. Gardiner, The Admonitions of an Egyptian Sage from a Hieratic Papyrus in Leiden, Leipzig 1909, p. 59, 7, 13.

[3]) C. Sachs, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens (Handbücher der Königlichen Museen), Berlin 1915, S. 139.

[4]) Mariette, Karnak 15.

Aus der Korrespondenz des pfalzbayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten

Von

Adolf Sandberger

Das königl. Staatsarchiv zu München bewahrt unter anderen Korrespondenzen des Mannheimer Hofes mit seinen auswärtigen Agenten und Residenten den durch 37 Jahre fortgesetzten Schriftwechsel mit Giovanni Antonio Coltrolini, pfalz-bayerischem Ministerresidenten in Rom. Diese Dokumente überliefern wie andere ihrer Art neben dem politischen und sonstigen Nachrichtendienst auch eine Anzahl musikgeschichtlich und sonst kunstgeschichtlich schätzbarer Schriftstücke, darunter zwei Autographe Jommellis und Holzbauers[1]. Ich teile im Nachfolgenden mit, was sich über diese beiden Musiker sowie über Christian Cannabich ergibt, nebst einem anekdotischen kleinen Beitrag zur Geschichte auch des damaligen Opernbetriebs.

Bei Jommelli handelt es sich um die Aufführung des Artaserse in Mannheim 1751[2]. Coltrolini soll vom bayerischen Agenten Moresca in Neapel 100 Dukaten erhalten und sie Jommelli übergeben, der dafür ein „paquet avec de papiers de musique" ausliefern wird. Ebenso charakteristisch als ergötzlich ist die Wichtigkeit und Heimlichkeit, mit der die Angelegenheit betrieben wird. Nicht einmal Coltrolini sollte erfahren, was das Paket enthielt, „en recevant ce paquet (heißt es in dem ersten einschlägigen Schriftstück aus Schwetzingen vom 9. Juni 1750) vous ne donnerez nullement à connoitre au dit Sr. Jomelli, ce que vous en devez faire, ni que vous Les devez envoyer ailleurs, mais vous Le recevres simplement sans rien dire et aussitôt après vous L'enverrez par La poste à Notre adresse à Mannheim." Die Absicht wurde aber durch einen Zwischenfall durchkreuzt. Die Mannheimer Beamten hatten den schlechten Kurs der napoletanischen Dukaten außer Acht gelassen, als Coltrolini Jommelli die docati de Naples aushändigen wollte, verweigerte der Meister die Annahme „disant qu'on luj avait promis le payement des cent Ungari, qui font la somme de deux cents Docati de Naples, qui n'en font qu'environ soixante et dix sept" (Bericht Coltrolinis vom 15. August 1750) und nahm sein Paket wieder

[1] Signatur K. blau 76/2.

[2] Vergl. Sittard, Geschichte der Musik am Württembergischen Hofe, Stuttgart 1890 Bd. II S. 78ff, Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898 S. 116ff, Abert, Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908 S. 202ff. Vergl. auch S. 55, 57 u. 85. Über das geplante Engagement Jommellis in Mannheim enthalten Coltrolinis Papiere nichts.

mit. Jommelli [1]) und Coltrolini hatten schon nach Mannheim über diesen Zwischenfall berichtet, als es dem Komponisten doch bedenklich erschien, die Zeit ungenutzt verstreichen zu lassen, er begab sich also wieder zu Coltrolini, offenbarte ihm, zur Hälfte freiwillig, zur Hälfte von Coltrolini genötigt, um was es sich handelte und lieferte das Paket ab, indem er die napoletanischen Dukaten als Anzahlung entgegennahm. „Le maitre de chapelle Nicolas Jomelli retourna l'autre jour (berichtet Coltrolini am 22. August) me dire, qu'ayant faict reflexion, que son correspondant luj avait ecrit que la Musique, dont étoit question devoit être executée à Mannheim dans le mois d'Octobre prochain, avoit son devoir m'en rapporter le paquet sans attendre la reponse de ce que je m'etois donné l'honneur d'escrire dans ma tres humble pre[ce]dente à V. A. S. E". Coltrolini schickte nun die Partitur ab, nicht ohne durchblicken zu lassen, daß er sich ob der Heimlichkeit gekränkt fühle und meinte, er selbst hätte diese bereits in Rom aufgeführte Oper (Artaserse war 1749 für das teatro argentina geschrieben) auf dem damals üblichen Wege — der die Komponisten so sehr benachteiligte — billiger besorgen können, falls sie Jommelli nicht umgearbeitet habe („l'opera d'Artaserse rappresenté icy il y a quelques annees, j'aurais pu en avoir de nos copistes de theatres une copie a beaucoup meilleur marché de la moitié des cent Docati, au moins que le dit Sieur Jom̄elli, . . . ne l'ayt changé et fait des nouveaux Airs").

Der Kurfürst schätzte Jommelli aber bereits viel zu hoch, als daß er diesen Weg hätte gehen wollen, und erteilt am 26. September Coltrolini eine regelrechte Nase: „nous vous exhortons de vous abstenir desormais de gloser nos ordres sans delai". Vorher war ein wahrer Brandbrief um Herbeischaffung der Partitur ergangen (Schwetzingen, 29. August), der Karl Theodors leidenschaftliches Interesse für seine Opernaufführungen und für Jommelli aufs deutlichste wiederspiegelt: „le paquet de musique, que nous attendions avec empressement, or com̄e Nous souhaitons d'avoir sans delai cette musique, Nous vous enjoignons d'aller aussitot trouver de dit Sieur Jomelli d'avancer vous même ce qu'il faut pour completer la som̄e de 100 ducats d'or ou 100 vngari et d'envoier avec la poste immediatamente le paquet al addresse mentionée dans votre depeche, nous vous demandons enfin de la promptitude en cette affaire". Vorausgesetzt, daß nicht ein zweites unbekanntes Autograph der Partitur existiert [2]), konnte und wollte wohl Jommelli auch gar nicht mit der Unkenntnis rechnen, daß die Oper schon in Rom gegeben war. Das Autograph, das sich in Stuttgart erhalten hat, trägt auf dem Titelblatt die Aufschrift: „In Roma al Teatro Argentina nel Carnevale del 1749". Über die Auszahlung der vollen Summe ließ sich Coltrolini zwei Quittungen geben, deren eine er am 3. Oktober nach Mannheim sandte. Unterm 20. dieses Monats schrieb man ihm dann, daß auch dort die Angelegenheit als erledigt betrachtet werde. Die Quittung Jommellis lautet:

Io ò riceuuto dall Illmo Sign. Caualiere Gio. Antonio Coltrolini scudi cento uentitrè e bajocchi sette Mon[et]a, che uniti ad altri scudi settantasei e bajocchi nouantatrè, ricevuti con altro ordine sotto il dì diecinoue del passato Agosto fanno la summa di scudi duecento ualuta di cento Ongari effetivi, che mi à pagato per ordine del Sm̃o Elettore Palatino e sono per un Originale dell'opera intitolata Artaserse al med[esim]o consegnato. Per il che ò fatto due quietanze che non seruano che per una et un solo pagamento. Questo dì 29 7mbre 1750. =

Niccolò Jommelli Mano propria.

---

[1]) Jommellis Korrespondent in der Sache scheint Mariano Lena gewesen zu sein, der nach Walter (a. a. O. 229 u. Anm. S. 346) 1757 Operndirektor wurde. An Lena war das Paket adressiert. Coltrolini nennt ihn schon jetzt Sieur directeur Lena de Mannheim.

[2]) Vgl. Abert, a. a. O. S. 3.

Coltrolinis Briefe stellen schließlich auch das Aufführungsdatum von Jommellis Talestri richtig[1]. Weder 1752 noch 1753 sondern 1751 ist das richtige Jahr. Coltrolini berichtet nämlich den 1. Januar 1752 nach Mannheim: „Le 28. du passé . . le théatre d'Alibert donna mardy l'opera intitulé „Talestri", Musique du Sieur Jomelli, et celuj d'Argentina l'autre intitulé „Farnace", Musique du Sieur Perez, Maitre de chapelle du Roy des deux Siciles", er erwähnt auch, daß beide Werke vor dem „gout trop delicat" der Römer keine Gnade fanden.

* * *

Im Quellenlexikon (Bd. II S. 307) meint Eitner im Widerspruch zu den älteren Nachrichten, es sei fraglich, ob Christian Cannabich nach seinen Studien bei Johann Stamitz nach Italien zu Jommelli gesandt worden sei. So hatte z. B. 1811 Lipowski (Bayerisches Musiklexikon S. 46), 1812 Gerber (N. L. I, S. 627) mitgeteilt. Nun erfahren wir aus einem Schreiben des Kurfürsten an Jommelli vom 10. Januar 1754 und der Antwort des Residenten vom 2. Februar, daß sich Cannabich tatsächlich bei Jommelli befand und mit ihm Ende Juni oder Anfang Juli nach Deutschland reiste, als sich Jommelli zur Übernahme seiner Stellung (vollzogen 21. November 1753) nach Stuttgart begab[2] („viaggio fatto col Signor Jommelli in Germania"). Cannabich kehrte bald darauf nach Italien zurück und zwar zunächst nach Mailand.

Die Erwähnung dieser Tatsache, die auch einen weiteren kleinen Beitrag zur Crescendo-Frage liefert, geschieht anläßlich eines unaufgeklärten Zwischenfalls bezüglich der Auszahlung der Cannabich'schen Pension durch Coltrolini, welche der Kurfürst versäumt wähnte, während Coltrolini nachweist, daß er seiner Pflicht teils direkt, teils durch den Stuttgarter Sänger Jozzi[3] und den Maler Lambert Krahe, der im Auftrag Karl Theodors damals zu Rom seine Bilder für die Mannheimer Jesuitenkirche malte, nachgekommen war und nachkommen werde.

* * *

In seiner Autobiographie[4] berichtet Holzbauer, daß er während seiner Mannheimer Amtszeit noch dreimal in Italien gewesen sei. „Das erste Mal schenkte mir mein Durchlauchtigster Kurfürst 200 Ducaten zu der Reise nach Rom, das Jahr darauf ward ich nach Turin berufen, die Oper zu schreiben und das folgende Jahr schrieb ich eine in Mailand." Meusel brachte bekanntlich schon 1780 über diese Reisen ausführlichere Nachrichten als die Autobiographie, welche darnach mannigfach übernommen wurden (vgl. Kretzschmar a. a. O. S. VIII). Er schreibt (3. Heft S. 18) „Im J. 1756 that er abermals mit kurfürstlicher Erlaubniß eine Reise nach Rom, um die berühmte päbstliche Capelle und die dortigen prächtigen Schaubühnen und Opern zu sehen . . . Nach Verlauf eines Jahres wurde er . . nach Turin berufen, um die Oper Nitteti zu komponieren. Dies geschah mit so glänzendem Erfolg, daß er noch daselbst von Mayland den Ruf erhielt, dort für das nächste Jahr die Oper zu komponieren . . .

[1] Über die widerstreitenden Angaben siehe Abert, a. a. O. S. 54.
[2] Abert, a. a. O S. 65.
[3] Sittard, a. a. O. S. 36ff.
[4] Walter, a. a. O. S. 356ff. Kretzschmar, D. d. Tonkunst, Bd. VIII, S. Vff.

Sie (Alessandro nell' Indie) ward unter allgemeinem Beifall und steten Zulauf über dreyssigmal vorgestellt." Lipowski (a. a. O. S. 130) fügt in seiner Paraphrase des Meuselschen Textes bei: „Nun (nach Aufführung des Alessandro nelle Indie) war sein Ruf in ganz Italien ausgebreitet und jedes Theater wünschte eine Oper von seiner Composition . . ." Kretzschmar macht sehr wahrscheinlich, daß Holzbauers Ruf als Opernkomponist in Italien trotz dieser Erfolge nicht so fest wurzelte. Holzbauer ging auch nicht nur nach Rom, um die päpstliche Kapelle und Opernaufführungen zu hören, sondern er hätte gern auch für Rom eine Oper geschrieben, was er aber nicht erreichen konnte, wie ja auch in der Autobiographie und bei Meusel davon im Gegensatz zu Turin und Mailand nicht die Rede ist, Holzbauer berichtet anschließend nur, daß man ihn überhaupt einlud, wieder nach Rom zu kommen. Seine Bemühungen um die scrittura für Rom hatten sogleich nach seiner Anstellung zu Mannheim (Juli 1753) eingesetzt. Unter unseren Akten befindet sich das undatierte Autograph folgender Eingabe an den Kurfürsten:

„Ihro Durchlaucht der Kurfürst seind Von mir subsignierten untertänigst gebetten worden um ein allergnädigstes recomandations schreiben an Herrn conte Coltrolini curfürst. ministre Zu rom, damit er nemlich meine person auf curfürstl. ordre denen impresarien deren opern zu rom vor zukünfftigen oder negst-darauff folgenden carneval zu componirung einer opera Vorschlage, und recomandire, er hat sich also nur über dieses mit den Sig. Gioseppe Sidotti, musico soprano von der päpstlichen Capellen zu unterreden, welcher ihme Vorhero von allen, waß ich selbsten schon mit ihme Sidotti schriftlich verabredet, informieren und alles, wie es anzuschicken, an die Hand geben wird

Ign. Holzbauer
Capellmeister."

Karl Theodor willfahrte diesem Wunsche und beauftragte unterm 31. Januar 1754 Coltrolini, da Holzbauer die Reise tun wolle „bramando avere la soddisfazione di comporre un opera per Roma", ihm in allem an die Hand zu gehen und sich also insbesonders mit dem besagten Sidotti in Verbindung zu setzen[1]. „Egli è un compositore", sagt dabei der Kurfürst von seinem Meister, „che può andare del pari con quelli di Roma", ein Urteil, das der Herzog von Württemberg nicht unterschrieben haben würde (Vergl. D. d. T. XXIII/IV S. X Anm. 4). —

Mehr Glück hatte Karl Theodor bald darauf mit der Empfehlung seines Tenoristen Pietro Paolo Carnoli[2] an Coltrolini für eine der römischen Opern des Karnevals 1755. Unsere Akten überliefern da eine niedliche Episode: Carnoli verlangt 600 scudi Honorar, die Unternehmer schwören, Coltrolini nur 300 geben zu können, dieser bietet darauf 500, die Unternehmer 400 und schließlich wird man bei 450, samt „stanza, letto, comodo di Cuccina e picciol Vestiaro" handelseins. Damit es aber nicht heiße, der mannheimer Tenorist sei zu billig zu haben gewesen, sind die Direktoren gerne bereit, einen Scheinvertrag auszustellen, in dem die vereinbarte Summe mit 500 Scudi angegeben wird. Dabei sang Carnoli in Mannheim[3] nur zweite Partieen.

[1] Holzbauer kannte Sidotti wohl von Stuttgart, wo sich Sidotti kürzlich (von September 1752 bis Mai 1753, Sittard a. a. O. S. 46) aufgehalten hatte. — Sidotti überreicht in der Folge Karl Theodor auch eine Oper seiner Arbeit und erhält dafür 100 napoletaner Dukaten.

[2] Walter, a. a. O. S. 231.

[3] Walter, a. a. O. S. 231.

Ein Rätseltenor Okeghems

Von

Arnold Schering

In Petruccis Motetti L, 1504 befindet sich eine anonyme vierstimmige Motette *„Ut heremita solus"*, als deren Verfasser Okeghem feststeht. Es ist ein mächtig ausladendes, phantastisches Stück echt niederländischer Haltung, vermutlich dasselbe, dessen die oft genannte „Déploration sur le Trespas de feu Jean Okeghem" des Guillaume Cretin Erwähnung tut:

> Hame en la fin dict avecque son lucz
> Ce motet *„Ut heremita solus"*
> Que chascum tint une chose excellente.[1]

Da Cantus, Altus und Bassus außer den drei Worten am Anfang keinen Text haben und ihre Führung jeder Möglichkeit sinnvoller vokaler Ausführung Hohn spricht, so bleibt fraglich, ob dieses „dire avec le luth" nicht vielleicht ganz instrumental zu verstehen ist. Auch der Tenor entzieht sich augenscheinlich gesanglicher Interpretation. Er gehört zur Gruppe der sog. Spruchtenöre und hat in Petruccis Druck die Gestalt unserer Anlage I.

Okeghem erlaubt sich hier, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, einen Scherz, indem er die Tenorstimme zunächst in einer rätselhaften, mystischen, jedenfalls uneigentlichen Form gibt. Zwischen den Noten stehen unverständliche Silben, und der untergelegte Text hat dunklen Sinn. Zur Lösung des Rätsels dienen drei „Kanons" oder Schlüsselsprüche. Die Stimme soll zweimal nach einander vorgetragen werden, einmal in Longen (gemäß der ersten Notenzeile), das andere Mal, um die Hälfte verkürzt (gemäß der zweiten Notenzeile), in Breven. Für beide Teile zusammen gelten die Hexameter des *Canon pro utraque parte.* Auf den ersten allein bezieht sich der Kanon *Pro quale littera,* auf den zweiten der Kanon *Litteras cante* usw.

Aber selbst der scharfsinnigste Zeitgenosse Okeghems wäre wohl damit allein dem Geheimnis nicht sogleich auf die Spur gekommen. Der Komponist oder Herausgeber tat gut, eine vollständige *Resolutio* folgen zu lassen (im Altschlüssel), welche die Stimme so zeigt, wie sie zu erklingen hat. Doch auch damit sind nicht alle Probleme gelöst. Es fragt sich: wie ist die in der Resolutio enthaltene Stimme auf Grund der voranstehenden Schlüsselsprüche zustande gekommen?

Wir beginnen beim zweiten Kanon *Pro quale littera.* Er gibt die einfache Bestimmung, daß an Stelle jedes Buchstabens im Notensystem — die Taktzeichen

---

[1] H. Quittard, „L'Hortus Musarum" de 1552—53 usw., Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VIII, 274.

o und c ausgenommen — eine Pause von zwei Tempora einzutreten habe. Dasselbe fordert der dritte Kanon für die Wiederholung, mit dem Unterschied, daß die Pause hier nur ein Tempus umfaßt. Demnach würden die Buchstaben der Silben *Ue, bes, es, te, esg, pso q3*,[1] *se* im ersten Teile durch je eine drei- bezw. zweiteilige Longapause, im zweiten Teile durch je eine drei- bezw. zweizeitige Brevispause zu ersetzen sein. Schwieriger zu entziffern ist der Sinn des für das Ganze geltenden ersten Kanons.

Siehe zu, heißt es, auf welchem Tone (clavis) die Note steht, alsdann singe die auf sie bezüglichen Genossen hinzu. Der Tenor bewegt sich innerhalb des Hexachords G a h c d e / ut re mi fa sol la, was uns berechtigt, ihm ohne weiteres fortlaufend die entsprechenden Solmisationssilben unterzulegen:

Ue *bes* *es* *te*

usw.

re sol la fa la sol ut ut re mi re sol

Die Resolutio zeigt weiterhin, daß zwischen diese Hauptnoten des Gesangs jedesmal noch zwei nicht notierte Noten (socii) zu stehen kommen sollen (vgl. das letzte Notenbeispiel). Wie werden diese gefunden? Ich vermute, daß dazu als vierter Schlüssel der dem Tenor unterstehende Text *Ut heremita solus — Expecto donec veniat inmutatio* [immutatio] *mea* dienen soll. Offenbar weist die Wahl der drei ersten Worte auf die Möglichkeit einer der beliebten Spielereien mit den Hexachordsilben, nämlich:

ut (he) re mi la [ta] sol (us),

wobei statt der nicht vorhandenen Tonsilbe ta *la* substituirt ist. In Noten ausgedrückt:

G a h e d
ut re mi la sol

Da am Anfang der Stimme an Stelle des ut bereits die Silbe *Ue* steht, so fällt es billigerweise als Note weg, und das Thema heißt jetzt: a / re (h e / mi la) d / sol.

Die zur Anfangsnote a gehörigen „socii" wären demnach die eine aufsteigende Quart umspannenden eingeklammerten Noten h e. Der Sinn des Kanonverses ist aber, daß jeder Note des Tenors solche socii, also die Noten einer jedesmal eine Stufe höher einsetzenden Quart zuzufügen sind. Das ergäbe für die aufsteigende Leiter folgendes Schema:

G a h c d e
ut re mi fa sol la
(c d e f g a'
ut re mi fa sol la)

[1] Im Tenor inkorrekt *pso que* statt des richtigen *pso q3* der zweiten Fassung.

Anlage I.

Tenor.

Ut heremita

Ue bes es te es g o pso que se

E X pecto donec veniat in mu ta ti o me a

Canon ꝑ utraq; parte	Quamlib; inspicias notulam qua claue locetur Tunc denique socios in eadem concine tentos
Canon	Pro qual; littera duo tu tempora pausa Sed vere ꝑplationes nõ petũt pausationes Sed sunt signa generis

Ue bes es te es o g pso q; se

E x pecto donec veniat in mu ta ti o me a

Canon | Litteras cante notabis ꝑ qual; tu pausabis uni⁹ pausa; tẽporis
Sed vere ꝑplationes nõ petũt pausationes sed sũt signa generis.

Resolutio

Ut heremita

Ut heremita

Anlage II.

Ue bes es te es g o pso q;

D re sol la fa la c sol ut ut re mi re sol la

se

re o mi re re

Für $\overset{h}{\text{mi}}$ würde der zweite socius f heißen (vgl.*). Da dies aber ein mi contra fa ergäbe, entfällt er, und es bleibt nur der erste socius f. Auf $\overset{c}{\text{fa}}$ und $\overset{d}{\text{sol}}$ reichen die zweiten socii in das nächste Hexachord hinein. Es würde sich folglich eine Mutation nötig machen, der die Spitze dadurch abgebrochen wird, daß die betreffenden Töne ins Grundhexachord herabtransponiert werden (G statt g, a statt a'). Bei $\overset{e}{\text{la}}$ entfällt der erste socius f (vgl.**), da er zum zweiten ein fa contra mi ergäbe. Dieser Tatbestand scheint durch jenes *Expecto donec veniat immutatio mea* erklärt zu werden: Ich, der Tenor, warte wie ein Einsiedler (nämlich gegenüber den beweglichen übrigen Stimmen) jedesmal auf meinen langen Noten, bis der Fall der Mutation eintritt, die ich, da ans Hexachord gebunden, mit entsprechender Modifikation vornehme.

Nunmehr stellt sich die Stimme in der Fassung dar, die unsere Anlage II wiedergibt.

Damit ist jedoch der Kuriositätswert des Tenors noch nicht erschöpft. Es bleibt noch übrig, den Sinn der merkwürdigen Textsilben zu enträtseln, über den auch die Resolutio schweigt. Die Lösung beruht auf einer Verbindung der im System stehenden Silben (unter Gleichsetzung von O und C mit o und c) mit den Hexachordsilben der notierten Haupttöne. Es hat mir nicht glücken wollen, ein völlig verständliches Motto herauszulesen, und ich wage nicht, durch Konjekturen und vom Tonsetzer vielleicht skrupellos angewandte Künsteleien, ohne die es in derlei Fällen selten abging, ein solches zu erzwingen. Sein Gerippe würde etwa folgendes sein:

O vere sol labes fa[l]laces solut[i] ut remit[t]ere soles (?) pro [g für ꝑ ?] lapsoque reo miserere.

So viel ist zu erkennen, daß es sich um eine Anrede an die „wahre Sonne" (Gott, Christus) und eine Fürbitte des gestrauchelten Sünders handelt. Als Gesangstext aber ist dieses Motto ebensowenig brauchbar wie das nur zur Orientierung dienende *Expecto donec.*

Sollte uns die Zukunft, wie zu wünschen ist, häufiger als bisher mit Neudrucken aus altniederländischer Zeit beschenken, so würde die *Ut heremita*-Motette Okeghems nicht nur ihres seltsamen Tenors, sondern auch des großartigen Gesamtaufbaus wegen als Prachtstück ihrer Gattung mit an erster Stelle stehen müssen.

C. G. v. Baumgartens „Andromeda"

Von

Eugen Schmitz

Im deutschen Kapitel meiner „Geschichte der Solokantate" (Leipzig 1914) ist unter der Gefolgschaft Scheibes eine „Andromeda" (Breslau 1776) von Baumgarten genannt[1]. Da mir das Werk damals nicht zugänglich war, mußte ich mich mit bloßer Anführung des Titels begnügen. Inzwischen ist es mir auf der Dresdener Königl. Bibliothek unter die Hand gekommen, und ich trage an dieser Stelle nunmehr gern einiges darüber nach. Diese „Andromeda" ist nämlich in der Tat eine Erscheinung, die in der Geschichte ihrer Kunstgattung gebucht zu werden verdient. Zunächst, insofern sie als Dokument für den bekannt hohen künstlerischen Rang des Dilettantismus im 18. Jahrhundert erscheint. C. Gotthilf von Baumgarten war Offizier und diente in der Zeit, da er die „Andromeda" komponierte[2], als Kgl. Preuß. Leutnant im Tauenzienschen Infanterie-Regiment. Der Charakter seiner Musik verrät aber kaum etwas davon, daß sie von keinem Berufskünstler stammt. Die Kantate steht nicht nur satztechnisch durchaus auf der Höhe, sondern reicht auch im Ausdruck an die bedeutenden Leistungen ihrer Zeit und Form heran. Dadurch gewinnt sie außer dem historischen auch künstlerisches Interesse.

Baumgarten hat seine „Andromeda" ein „Monodrama"[3] genannt. Das ist bekanntlich die Gattungsbezeichnung, die ungefähr gleichzeitig für die Melodramen Benda'scher Richtung üblich wurde. Sie kommt in der Literatur der Solokantate wiederholt vor[4] und dürfte wahrscheinlich sogar hier eigentlich ihren Ursprung haben und dann erst nachträglich auf das Melodrama übertragen worden sein. Jedenfalls deutet die Gemeinsamkeit der Gattungsbezeichnung auch schon äußerlich die stilistischen Beziehungen an, die zwischen Solokantaten wie der „Andromeda" und dem Melodram bestehen. Sie gründen sich auf die dramatische Natur ihrer dichterischen Stoffe und deren Ausführung, für die in der Entwicklung der deutschen Solokantate die 1765 erschienenen „Tragischen Kantaten" von J. A. Scheibe nach Dichtungen von Gerstenberg und Joh. Elias Schlegel den Ton angaben, und die nachmals für die Solokantate so selbstverständlich wurde, daß im Jahrgang 1799 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" in einer Rezension gesagt werden konnte: „Die Kantate, auch die einfachere, die auf eine Person eingeschränkt ist, setzt nach unserer gewöhnlichen Theorie die Beziehung auf eine Handlung voraus." Als Beitrag zu dieser dramatischen Richtung erscheint nun auch Baumgartens „Andromeda". Der nicht genannte und laut dem Vorwort des Komponisten auch diesem unbekannt gebliebene Dichter gibt nach dem seit Gerstenbergs „Ariadne" üblichen Muster des mythologischen Kantatentextes eine Soloszene der auf Grund eines Orakelspruches dem Ungeheuer preisgegebenen und dann durch die Heldentat des Perseus befreiten Andromeda. Sehr deutlich tritt der sagengeschichtliche Zusammenhang allerdings nicht hervor, deshalb ist dem Klavierauszug eine mythologische Inhaltsangabe vorgedruckt, und der Komponist hat in einer weiteren „Vorerinnerung" das Skizzenhafte seines Textes indirekt selbst zugegeben, indem er dessen erschöpfende Ausführung für die Bühne empfahl[5]. Im übrigen

---

[1] a. a. O., Seite 286.

[2] Außerdem wurde von ihm bekannt: ein Festspiel, ein Singspiel „Zemire und Azor" (Breslau 1775) und ein Singspiel „Das Grab des Muphti" (Breslau 1778).

[3] Die Lexika von Eitner und Riemann (8. Aufl.) schreiben irrtümlich „Melodrama".

[4] Vgl. Schmitz, a. a. O. und Edgar Istel, Entstehung des deutschen Melodrams, (Berlin 1906), Seite 99f.

[5] „Noch wünschte ich, daß es dem mir unbekannten Dichter gefallen möchte, diesen Stoff weitläufiger, nach Art der Ariadne auf Naxos, oder Medea fürs Theater zu bearbeiten. Perseus,

trägt zur Klärung der dichterischen Anlage die Musik durch anschauliche Situationsmalerei im Stile der Zeit manches bei.

Auch in der musikalischen Form trägt Baumgartens „Andromeda" die Züge der großen dramatischen Solokantate Scheibescher Richtung. Die Dakapoarie, das eigentliche Gerüst der älteren Kantatenform, ist aufgegeben zugunsten enger Verschmelzung rezitativischer und arioser Ausdrucksmittel, ohne daß freilich das freie Accompagnato schon ganz so den ausgesprochenen Kern bildete wie bei den besten Meisterwerken der Richtung. Auffallend ist dagegen der reiche Ausbau der Instrumentalbegleitung, der ebenfalls an die zeitliche und stilistische Nachbarschaft des Melodramas gemahnt, nicht nur in den schildernden Rezitativen, sondern auch in den ariosen Teilen gewinnt das Orchester der Singstimme gegenüber fast das Übergewicht, leider gibt der noch im reichlich mageren Generalbaßstil gehaltene Klavierauszug gerade in diesem Punkte nur ein ziemlich unvollkommenes Bild. Ein düsteres fmoll-Sätzchen mit lastenden Orgelpunktakkorden, Seufzervorhalten, Synkopenrhythmen und scharfen an Mannheimische Effektdynamik gemahnenden p.-f.-Kontrasten leitet ein. Dann beginnt im leidenschaftlichen Rezitativton die Klage der Verlassenen „Wo soll ich Rettung finden?" Bewegtes Allegro führt die gleiche Stimmung weiter und dient als Ritornell einer Arie „Was tat Andromeda?". Hier erinnern gehäufte Textwiederholungen und einige Betonungsfehler an die Schwächen des neuneapolitanischen Opernstils, während die lebendige Deklamatorik der Singstimme und die in verminderten Septakkorden wühlende Harmonik deutsche Frühromantik lebendig werden lassen. Der zweite Teil der Arie wendet sich nach Asdur, ohne jedoch Beruhigung zu bringen. Statt des Dakapos treten ein paar überleitende Andantetakte ein, an die sich ein weiteres Rezitativ schließt: „Dort türmen Wellen sich empor". Das ist nun das in keiner großen Solokantate und keinem Melodrama fehlende Stück musikalischer Naturmalerei: die Meeresfluten und das ihnen entsteigende Ungeheuer finden die gebührende figurenreiche, abermals fast ganz auf verminderten Septakkorden aufgebaute orchestrale Schilderung. Recht stimmungsvoll prägt sich das ermattete Zurücksinken des verzweifelten Opfers in einigen Schlußtakten aus, an die sich wieder ein arioser Satz schließt, ein Dolce con Affetto: „Allgütige Götter, o stehet mir bei." Die Tonart ist Esdur, bekanntlich die typische Gebetstonart der zeitgenössischen Oper, der Ausdruck ganz deutsche Empfindsamkeit mit reichem, selbständigem, orchestralem Zierat. Dann setzt in unmittelbarem Anschluß noch einmal das tonmalende Rezitativ ein: „Doch was erhebt sich über mir", das diesmal der dramatisch lebhaften Schilderung des Kampfes zwischen Perseus und dem Ungeheuer gilt. Wenn letzteres mit einem polternden Oktavenlauf gestürzt ist, klingt in ausdrucksvoller Orchesterkantilene die Dankesstimmung an, zunächst gleichsam traumhaft unfaßbar, um sich dann in einem Schlußarioso „Dank euch, allgütige Götter" zu verdichten und auszubreiten. Es ist das ein lebhaftes, klangvolles Tonstück, das aber wie die meisten dieser das „glückliche Ende" feiernden Gesänge der tieferen Beseelung und Stimmung entbehrt. Ihren guten wie ihren schwachen Seiten nach ist mithin Baumgartens „Andromeda" ein getreues Spiegelbild des Stiles ihrer Zeit.

---

das Orakel, usw., wie reichhaltig für den Dichter und Komponisten!" In der Oper war übrigens der Andromedastoff seit Giacobbi (Bologna 1610) und Manelli (Venedig 1637) häufig genug behandelt worden, in den beginnenden siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, z. B. eben erst von Paesiello und Reichardt. Baumgarten dachte bei seiner Anregung aber vermutlich an das Melodram, das im Jahr zuvor seinen Siegeszug begonnen hatte. Es bemächtigte sich dann in der Tat ebenfalls des Andromedastoffs. Vgl. „Andromeda und Perseus" von Anton Zimmermann (ca. 1781), desgl. von Friedr. Ludwig Benda, dem Sohne Georgs (Istel, a. a. O.).

[1]) Der Verfasser sagt selbst in der erwähnten, Breslau d. 22. April datierten Vorerinnerung: „So mager ein Klavierauszug von einem größeren harmonischen Werke auch immer seyn mag, so ist doch eine vollständige Partitur nicht jedes Musikfreundes oder Klavieristen Kauf. Diese vernünftige Erinnerung des Verlegers mit dem Umstand zusammengerechnet, daß nach der hiesigen öffentlichen Aufführung dieser Kantate mich verschiedene Freunde um Auszüge fürs Klavier ersucht haben, hat gegenwärtige unvollständige Ausgabe veranlaßt, von der ich hoffe, daß sie wenigstens denen, die meine Operette, Zemire und Azor, einiger Nachsicht gewürdigt haben, nicht ganz unwillkommen seyn werde." Daß die Orchesterkantaten nur im Klavierauszug gedruckt wurden, ist durchaus herkömmlich, wiewohl es an Partiturausgaben trotzdem nicht ganz fehlt.

Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs

Von

Max Schneider

Seiner 1542 zu Venedig erschienenen Regola Rubertina *(Regola che insegna sonar de viola d'archo tastada)* läßt Silvestro Ganassi dal Fontego nach Jahresfrist eine „Lettione seconda" pur della prattica di sonare il Violone d'arco da tasti folgen, deren 16. Kapitel[1] den im Buchtitel[2] angekündigten *Modo di sonare più parte con il Violone unito con la voce* enthält. Mit dieser in der Geschichte des begleiteten Sologesangs bisher unbeachteten Urkunde bietet der Verfasser der Flötenschule von 1535 *(intitulata Fontegara)* eine erwünschte und sehr anschauliche Ergänzung zu Castigliones leider so kurzen Äußerungen über das Singen zur Viola.

Ganassi erwähnt vorerst (unter Berufung auf die Kunst seiner Kronzeugen Giuliano Tiburtino und Lodovico Lassagnino) die grundsätzlichen technischen Unterschiede zwischen mehrstimmigem Lauten- und Violenspiel beim Vortrag „komponierter" Musik *(in recitar la Musica precise come la e stata determinata dal compositor)* und begründet sodann die Überlegenheit der Laute. Dieses Instrument könne zugleich figurierte Stimmen gegen ruhig gehaltene zur Geltung bringen. Die Viola vermöchte das bei ihrer durch den Bogenstrich bedingten Tonerzeugung nicht, sie sei überhaupt in der Mehrstimmigkeit beschränkter und könne die Laute nur nachahmen. Leichter gelinge das vollstimmige Spiel auf der siebensaitigen Lyra. (Wie diese zur Begleitung von Bässen verwendet wird, verspricht Ganassi in einem anderen, bis heute unbekannt gebliebenen Werke zu zeigen.) Schon wenn man zwei Stimmen spielt und eine dritte singt, würden drei oder vier Saiten gebraucht, und doch ergäbe das nur Dreiklänge. Sollten gar beim Vortrage vier- oder fünfstimmiger Kompositionen vier der Stimmen gespielt und die fünfte gesungen werden, so möge man sich eines besonders langen Bogens bedienen und die leeren Saiten ausnützen. Bei dreistimmigen Sachen wären hingegen die gewöhnlichen Violen leicht auch ohne Bogenänderung zu brauchen, wenn man zwei Stimmen spielt und die dritte singt. Man würde in solchen Fällen dem Instrumente zuliebe „einrichten", d. h. gelegentlich etwas

---

[1] Ragionamento di la natura del Violon con il modo di pratticarlo in tal effetto.

[2] Lettione seconda pur della prattica di sonare il Violone d'arco da tasti. Composta per Silvestro Ganassi dal Fontego desideroso nella pictura, la quale tratta dell' effetto della corda falsa giusta e media et il ponere li tasti con ogni rason e prattica, et ancora lo accordar ditto Violone con la diligentia conveniente in diverse maniere et accomode ancora per quelli che sonano la viola senza tasti con una nuova tabvlatvra di lavto adottata di molti et utilissimi secreti a propositi nell' effetto dil Valente di tal strvmento e strvmenti et ancora il modo di sonare piv parte con il violone unito con la voce. Opera utilissima a chi se diletta de imparare sonare. (Am Schlusse: . . . . Stampata per Lauttore proprio. Nel M. D. XXXXIII.) Originale in Wolfenbüttel Herzogl. Bibl., Brüssel Conserv.

weglassen oder hinzusetzen müssen. Nur die gesungene Stimme solle so bleiben wie sie der Komponist geschrieben hat, indessen sei damit verständiges Verzieren nicht untersagt. *(Io non dico che non si faci delle minute con bona rasone.)*

Zum besseren Verständnis schreibt Ganassi ein unbenanntes dreistimmiges Madrigal in Tabulatur auf, welche die Singstimme nur in Noten über den beiden von der Viola zu spielenden intavolierten (und zugleich eingerichteten) Stimmen zeigt. Ich teile das Madrigal hier in griffgetreuer Übertragung mit.

Io uorei Dio d'amor

Gesang

Io uo - rei dio d'a - mo - re Che tu me con-for-

Viola

ta - si o che me ri - to - ua - si un al - tra fi - del

do - na che per me fo - se bo - na e

por - ta - se ' a - mo - re e por - ta - se ' a - mo - re co-

me fa - ce - va que - la che me ras - co - - - - sa

ma sol per mal de mor - te inui - di - o - sa co - me fa -

ce - va que - la che me rasco - - - - sa ma sol per mal de

mor - te inui - - di - o - sa.

Das hübsche Stück ließ sich erfreulicherweise bibliographisch bestimmen. Es steht in den „Madrigali a tre voci... per Andrea Antigo da Montona intagliati, Venetijs apud Octavianum Scotum 1537" als Komposition des Jacobus Fo[g]lia[nus], nur der Baß davon blieb erhalten[1]).

Ganassi sagt wiederholt ausdrücklich, daß die Tabulatur sowohl für Laute wie für Viola gilt[2]). Seine Intavolierung ist aber auch notationsgeschichtlich bemerkenswert: er nennt sie ja schon auf dem Buchtitel eine nuova tabulatura di lauto. Als das Neue an ihr erscheint eine Bogenstrich- und Fingersatzbezeichnung für beide Hände des Spielers. In dieser kurzen Probe[3])

Io uo - rei dio d'a - mo - re_____ Che

sehen wir verschieden gestellte Punkte bei den Zahlen. Was sie bedeuten, erklärt Ganassi ausführlich und genau in den Kapiteln 7 bis 15. Nur das Wichtigste sei herausgegriffen.

Linke (Griffbrett-) Hand:	Rechte (Zupf- oder Bogen-) Hand:
Das Liegenlassen des Akkordes wird durch ein fermatenähnliches Zeichen gefordert.	$\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ = Zeigefinger herunter, Bogen Herunterstrich. Der Punkt bedeutet dasselbe, wenn er bei Akkorden unter der untersten Zahl steht.
·1 ·2 ·3 ·4 oder 1 ohne Punkt = Zeigefinger	$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ = Mittelfinger herunter, Daumen herauf
.1 .2 .3 .4 „ 2 „ „ = Mittelfinger	$\underline{1}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ = Ringfinger herunter
1· 2· 3· 4· „ 3 „ „ = Ringfinger	$\overline{1}$ $\overline{2}$ $\overline{3}$ = Daumen herunter (!)
1. 2. 3. 4. „ 4 „ „ = Kleiner Finger	Zahlen ohne Zeichen = Bogen Hinaufstrich

Ob diese bis ins Kleinste ausgearbeitete und an vielen Beispielen veranschaulichte Methode Ganassis Verbreitung gefunden hat, ist mir nicht bekannt.

---

[1]) E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, Bd. 2, S. 380, 381.

[2]) A. Scherings Annahme (Zeitschrift der I. M. G. XIII, S. 192): „Sollte ein mehrstimmiger Gambensatz durch den Druck fixiert werden, so war — ähnlich wie in der Orgelpraxis der Zeit — kein anderes Mittel vorhanden, als ihn in einzelne „Stimmen" zu zerlegen (!) und die „Intavolierung", d. h. die passende Einrichtung, dem Spieler zu überlassen" trifft demnach kaum das Rechte.

[3]) Der dritte Takt darin ist rhythmisch falsch intavoliert 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩, Ganassi selbst gibt am Schlusse des 15. Kapitels an, wie er gelesen werden soll. (Siehe die danach berichtigte Probe.)

Freiberger Bergmusiker

Von

Georg Schünemann

Unter die Faktoren, die die Musikgeschichte Sachsens bestimmt haben, zählt Hermann Kretzschmar auch den Bergbau[1]. Bergreihen und Volkslied waren in Sachsen ebenso wie das Kirchenlied „zu einem Stück Heimat" geworden, „an dem Reich und Arm, Gelehrt und Ungelehrt mit gleicher Liebe hingen"[2]. Wo Bergbau getrieben wurde, erklangen die Reihen, die sich im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr spezialisierten, sie wurden zu einem Sinnbild bergmännischen Lebens und Treibens, das zu wahren Aufgabe und Pflicht der Bergleute und Bergstädte war. In Freiberg, dem Hauptplatz des erzgebirgischen Grubenbaus, wurde die Pflege der Bergreihen einer Vereinigung von Bergleuten übertragen, die von Staat und Stadt anerkannt dem Musikleben kräftige Impulse gab. Von diesen Bergsängern und Bergmusikanten, über die bisher nichts bekannt geworden ist, sind uns Nachrichten erhalten, die das aus den Bergreihen, Drucken wie Handschriften, gewonnene Bild ergänzen und darüber hinaus auch einen Einblick in das Musikleben der Bergstadt Freiberg geben.

Im Jahre 1572 hören wir bei der Beschreibung des Freiberger Armbrustschießens zum erstenmal von den Bergsängern. Es wird berichtet, daß jeder Schütze, der nach dem ersten Umschuß einen Treffer erzielte, von mehreren Herren, „denen die Stadtpfeifer und etliche dazu erlesene Bergsänger fürgangen" verschiedene Geschenke überreicht erhielt, außerdem ließ man „ihm einen lustigen Bergreyen zu ehren blasen und fürsingen"[3]. Diese musikalische Gratulation bestand im Absingen eines fröhlichen Volksliedes, dem jedenfalls noch ein kleines Lobspruch-Angebinde folgte, wie es in der bergmännischen Literatur früher weit verbreitet war. Interessant ist, daß der Bericht die Bezeichnung „Bergsänger" als bekannt voraussetzt, es muß also bereits vor dem Jahre 1572 zu einem Zusammenschluß guter Sänger unter den Bergleuten gekommen sein. Man hatte diesmal lediglich die tüchtigsten ausgewählt, um die Schützen auch musikalisch mit dem Besten, was die Bergstadt zu bieten hatte, zu bewillkommnen. Ebenso ist für den Chronisten die vokale und instrumentale Ausführung der Bergreihen selbstverständlich, ein Beleg für die Freizügigkeit der musikalischen Praxis im 16. Jahrhundert.

Bei den großen Schützenfesten in den Jahren 1595, 1667 und 1678 ging es ähnlich zu. Treu dem bergmännischen Grundsatz: „Musik machen wir uns selbst, spielen können wir alle!"[4] feierte man Feste und Bergwerksfreuden. Nur sang man nicht mehr chorische Reihen, sondern Lieder mit Zitherbegleitung, wozu sich Triangel und auch Streichinstrumente gesellten. Wie in der Kunstmusik das Cembalo, so wurde bei den Bergreihen die Zither (Cister) das grundlegende Akkordinstrument. Sie gehört zu den Bergsängern wie die Harmonika zu den Schiffsleuten und die Flöte oder Schalmei zu den Hirten. Vom Vater auf den Sohn erbte sich das Hausinstrument.

---

[1] H. Kretzschmar, Sachsen in der Musikgeschichte, Grenzboten-Aufsätze 1895.
[2] H. Kretzschmar, a. a. O.
[3] Andr. Molleri Theatrum Freibergense, Freiberg 1653, II, S. 308.
[4] Reinhold Köhler, Alte Bergmannslieder, Weimar 1858, S. 36, Nr. XI.

So heißt es in einem Reihen[1]):

> Do nahm ich mir die Zyther har,
> Die ich in Erb bekomme,
> 's hielt freilich recht gewaltig schwer,
> Eh' ich e Stück konnt brumme,
> Doch mei Herr Sanner hats getha,
> Daß ich su spiele und singe ka.

Im 17. Jahrhundert, als die „Instrumental Music durchgängig gestiegen" war, legten sich die Bergmusiker auch auf das Instrumentenspiel, so daß sie „nunmehro", wie das Berglexikon im Jahre 1730 schreibt[2]), „fast auf allen Instrumenten capabel seyn, eine wohlhörende Music zu machen". So sieht man auf einem Bartenhelm aus dem Ende des 17. Jahrhunderts in einer etwas rohen Zeichnung einen Bergmusiker mit Violine und einen Bergsänger daneben oder auf einem andern Bartenhelm Bergleute mit Schlägel, Eisen- und Saitenspiel mit dem Spruch: Laß Schlägel klingen — Bergreyen singen[3]).

An Gelegenheiten zum Absingen von Bergreihen fehlte es nicht. Da waren die großen Feste der Bergknappschaft, die Aufzüge, Bergwerksfeiern, Stadtfeste und Fürstenbesuche, die bald eine kleine Musik, bald eine Aufwartung in großem Stil verlangten. Als die Bergknappschaft am 16. und 17. Mai des Jahres 1701 den Beginn des 18. Jahrhunderts feierte, zogen über 1600 Mann in drei starken Kompagnien im Aufzug. Bei der ersten Kompagnie marschierten „sechs Bergsänger mit einer Zither", der zweiten gingen sechs Bergleute mit Hautboisten-Musik voran, und bei der dritten kamen wieder „sechs Bergsänger mit einer Zither"[4]). Damit war eine beträchtliche Zahl von Bergmusikern aufgeboten, denn auch die Hautboisten-Musik wurde von den Bergleuten gestellt.

Die Bergmusiker galten in dieser Zeit als tüchtige Instrumentalisten, bauten selbst Violinen und Blasinstrumente und konnten ohne Mühe jede Instrumentalmusik bestreiten. Sie forderten sogar vom Freiberger Rat, er solle die Stadtpfeifer veranlassen, daß die Bergmusik zu Hochzeitsaufwartungen mit herangezogen würde, während die Stadtpfeifer wieder ihrerseits verlangten, die bergmännischen Zusammenkünfte, Berg- und Hüttenknappschaften, Stollenbefahren, Meisteressen und ähnliche Feiern allein zu bestellen. Daraus mußten naturgemäß ernste Streitigkeiten zwischen Stadtpfeifern und Bergmusikern entstehen. Diese beschwerten sich auch im Jahre 1708 darüber, daß ihnen der Instrumentenbau untersagt werden sollte und daß die Stadtpfeifer sie nicht zu Aushilfsdiensten heranzögen[5]). Aber auch ohne diese Beschwerde drängten die musikalischen Zustände zu einer Klarstellung der gegenseitigen Pflichten und Dienstleistungen. Die Stadtpfeifer mußten mit ansehen, daß auf den Ratsdörfern Lichtenberg, Wegfurt, Hartmannsdorf, Tuttendorf, Conradsdorf u. a. Bergleute und Einwohner die Aufwartungen bereits seit dem 17. Jahrhundert in festen Händen hatten[6]), wofür Abgaben an die Dorfkasse entrichtet wurden und die Kirchenmusik bestellt wurde, daß außerdem die Forstpfeifer — die sogenannte „Stecherische Bande"[7]) — in der Stadt musizierte, und nun erstand ihnen in der Bergmusik die bedrohlichste Konkurrenz, denn in der Bergstadt waren bei Festen und bergmännischen Zusammenkünften die Bergmusiker lieber gesehen als die Stadtpfeifer. Die angerufene Rechtsentscheidung brachte ein churfürstliches

---

[1]) Moritz Döring, Sächsische Bergreyhen, Grimma 1839/40, II, S. 208.

[2]) Neues und Curieuses Bergwerks-Lexikon von Minerophilo, Freibergensi, Chemnitz 1730, Art. Berg-Sänger.

[3]) Borcher, Über Bergbarten, Mitteilungen des Freiberger Altertum-Vereins, 47. Heft, 1912 (mit Abbildungen).

[4]) Das wegen seiner unterirdischen Schätze .... glückliche ... Freyberg oder Iccanders ... Beschreibung, Chemnitz 1725, S. 55.

[5]) Der Darstellung liegen die Akten des Freiberger Rats-Archivs zugrunde: Des Stadtpfeifers Christoph Fischers ... wider die Stöhrer und Pfuscher in der Music ... angebrachte Beschwerung. Abt. X, Sect. XVII c, Nr. 2.

[6]) Freib. Rats-Archiv, Acta, Trompeter und Dorf-Spielleute betr., de anno 1650. Abt. X, Sect. XVII c, Nr. 1.

[7]) Freib. Rats-Archiv, Acta, die von denen Forstpfeiffern Jacob Stechern und Cons. gesuchte Aufwartung mit der Music in und vor der Stadt betr., de anno 1723. Abt. X, Sect. XVII c, Nr. 4.

Reskript vom 12. Sept. 1709. Die Stadtpfeifer wurden in ihrer Bestallung geschützt, doch bestimmte der Erlaß, daß die Musik bei Bergmannsfesten und ähnlichen Gelegenheiten von den Bergmusikern allein ausgerichtet werden sollte. Gleichzeitig wurde das Bergamt angewiesen, die vom Churfürsten für die Bergmusik bewilligten 100 Taler unter musikalisch tüchtige Bergleute zu verteilen und diese ordentlich zu bestallen. Man wählte geeignete Sänger und verpflichtete sie im Jahre 1710 auf folgende Punkte:

„Nachdem S. Königl. Majt. in Pohlen und Churf. Durchl. zu Sachsen Unser Allergnädigster Herr unterm 12. Sept. abgewichenen Jahres gewiße tüchtige Personen zu Berg Sängern auszukiesen und zu bestellen in hohen Gnaden anbefohlen und wir vorietzo zu einem Versuch Euch, Georg Kempffer, Benjamin Hoffmann, Samuel Hinderichen, Andreas Eichlern, Gottfried Dendlern, Christoph Merkeln Hierzu anzunehmen entschloßen, Alß sollet ihr angeloben,

1. Daß ihr zuförderst Euch in Singen fleißig exerciret zu dem Ende alle Wochen einmahl bey einem euers mittelst zusammen kommen nicht nur auf die alten, sondern auch auf neue Berg Reyhen und Melodien befleißigen, sonderlich aber auf solche Texte trachten, darinne Bergmännische Redensarten und vornehmlich die Erhebung, Lob und Nutz des Bergwercks auch auffmunterung zu Bergbau enthalten, dargegen alle grobe Zoten und Schandlieder, dadurch Gott nur erzürnet und die anhörenden geärgert werden, gänzlich meiden.

2. Nebst den zweyen Discantisten noch allezeit einen oder zwey Jungen abrichten, und mit euch führen, damit wann einer von denenselben abgesungen, mann sofort die Stelle ersetzen könne: Wie nicht minder, wenn einer oder mehr von Euch abgehen oder sonst die Stimmen zum singen untichtig werden solte, solches bey dem Ober Berghauptmann anmelden und andere in dieser Music Erfahrene zu auffnehmung vorstellen.

3. Euch nebst den Singen Züttern Leder[1] und Triangeln keiner andern als Seyten instrumenten gebrauchen und derer Hautbois, Schallmeyen und Waldhörner Euch enthalten[2].

4. Wenn Königl. Majt. Euch mit gewißen Kleidern versehen wird, selbige bei der auffwartung gebrauchen, und so viel möglich schonen, unmittelst aber Euch in einerley Kleidern halten, und zwar in Weisen Bein Kleidern und Strümpfen schwarzen Gruben Kütteln und Schachthütten mit Ledern Knie Biegeln und Parthen[3] auch gelben Band auf den Schachthütten.

5. So offt ihr von dem Hn. Oberhoff Marschall zu allerunterthänigster Aufwartung erfordert werdet Euch insgesambt uf bestimmbter Zeit, dahin verfügen in Marschall Ambte anmelden, und nach des Hr. Ober Hoff Marschalls Befehl iederzeit gehorsambst richten.

6. Befänden sich aber S. Königl. Majt. allhier in Freyberg, soll der Alteßte von Euch allezeit nebst noch einen in Schloßhoffe bey Taffelzeit aufwarten die übrigen aber sich einheimisch und beysammen halten damit ihr auf Begehrenden fall, alsbald zur stelle seyn und euer aufwarttung mit singen erweisen könnet.

7. Bey dergleichen und allen andern auffwartungen Euch feleyßig, nüchtern, treu, bescheiden und einig bezeigen, alle und iede ungebührlichkeit und Excesse in Vollsaufen und Gezändke, so wohl gegen andere als unter euch selbst meiden, darbey auch wohl wahrnehmen, daß ihr rein, deutlich und ohne fauten singet und euch nicht überschreyet.

8. Sollet ihr sämbtlich an den Altesten verwiesen seyn, dergestalt daß ihr Ihm in allen was Er bey einen oder den andern nach denen Vorstehenden Puncten wird zu erinnern oder zu vermanen haben unweigerlich folge leisten oder wiedrigenfalls gewißer Bestraffung oder nach befinden gänzliche abschaffung gewertten.

9. Auch soll der alteste so ein oder der andere auf seyn verwarnen und abwehren dennoch etwas ungebührliches verübte solches dem Ober Berg-Hauptmann bey Verlust seines Wartte

[1] Das Wort wird weder in Bergmännischen noch Instrumenten-Lexicis erklärt. Vielleicht ist ein Schlaginstrument, eine Trommelart, gemeint.

[2] Im Textbuch der Oper „Leipziger Messe" werden im Jahre 1710 einmal Bergsänger erwähnt, die gleichfalls „mit der Zitter, Triangel und Geigen" spielen. (Smlbd. der I. M. G. I, 278).

[3] „Berg-Parthe ist fast wie ein Beil, nur daß es dünner und oben mit einer langen Spitzen ist, daran ein Helm, meistens mit Helffen (Elfen-) oder andern Bein zierlich ausgeleget und tragen es die Bergleute zur Zierrath." (Neues u. Curieuses Bergwercks-Lexicon, Minerophilus).

Geldtes zur Bestraffung anmelden dergleichen auch die übrigen Bergsänger zu thun, so von den Eltesten etwas ungeziemendes solte vorgenommen und verfführet werden.

10. Außer Königl. und von dero Hn. Räthen auch andren Hohen Ministris bey Hoff verlangten Auffwartungen, weder auf dem Lande noch in der Statt, es sey auff Hochzeiten, oder andern fröhlichen Zusammen Künfften weniger in öffentlichen Wein und Bierhäußern, noch auch auf denen Jahrmärkten oder Meßen, weder insgesambt noch etliche von Euch, ohne des Berghauptmanns ausdrücklichen Vergünstigung und Nachlaß nicht herumbziehen noch auffwartten und wenn ihr ja Erlaubniß erlanget Keiner ohne dene andern, sondern das ganze Chor, zusammen die auffwarttung verrichten, darbey aber des Nacht Singens auf der Gaße euch gänzlich enthaltet."

Damit war dem wilden Musizieren der Bergleute Halt geboten und ihre gesamte musikalische Tätigkeit auf das Einstudieren und Singen von Bergreihen mit Zither und Saitenspiel beschränkt. Die leisen väterlichen Ermahnungen, die die Bestallung durchziehen, hatten ihre guten Gründe. Hatte man doch erst kurz vorher im Jahre 1709 sämtliche Bergsänger arretiert und ihnen die Instrumente abgenommen, weil sie zur Weihnachtszeit „nach verrichteten Gottes-Dienst" umherzogen, „allerhand geistliche arien und Lieder vocaliter als instrumentaliter musizierten" und „darbey die Geburth Christi durch wohl componierte Gespräche" vorstellten. Der Rat dachte über diesen „mehr als 50 Jahre" alten Brauch nicht so milde wie die beschwerdeführenden Bergsänger, er wollte keinen Lärm und Unfug in der Stadt haben und gestattete deshalb lediglich das Umherziehen, verbot aber alle „ärgerlichen Lieder" und ebenso die Aufführung des musikalischen Weihnachts-Dialogs, mit dem von andern nur Spott getrieben würde.

Mit der gegenseitigen Abgrenzung der musikalischen Dienstleistungen konnten die Streitigkeiten zwischen Bergmusikern und Stadtpfeifern beigelegt sein, allein es gab noch genug Auswege, die Verordnungen zu umgehen, und bald regnete es beim Rat und Oberbergamt neue Klagen und Beschwerden. Stadtmusikus Fischer kämpfte mit aller Kraft gegen die Pfuscher, die ihm sein musikalisches Handwerk störten, vor allem gegen die Bergsänger, die sich unterstanden, „mit denen Waldhörnern und Inventions Trompeten und anderen ihnen nicht zukommenden Instrumenten aufzuwarten". Seinen Klagen gegenüber hatten die Behörden selbst einen schweren Stand. Man wollte die Bergmusiker nicht entbehren, die das bergmännische Leben und Treiben der Stadt in ihren Reihen besangen und dadurch Lust und Liebe zum Bergbau weckten, und konnte auch die Stadtpfeifer in ihren Rechten nicht gut beschränken. So wurden denn lange Verhandlungen eingeleitet, die schließlich auch zu einem Vergleich führten, in den Stadtmusikus Fischer erst nach langem Zögern durch Handschlag einwilligte. Beide Parteien einigten sich auf diese Punkte:

„1. alle und iede Hochzeiten, so in denen unter E. E. Raths Jurisdiction gelegenen Häußern in und vor der Stadt gehalten werden, wenn es auch gleich nur Bergleuthe und Hausgenoßen sind, bleiben dem Stadtpfeiffer allein, dahingegen was unter der Berg Jurisdiction begriffen, denen Bergsängern und Berg Musicanten zukomme, welches

2. dahin extendiret wird, daß diejenigen so Hochzeiten bey der Stadt ausrichten, den Stadtpfeiffer nehmen müßen, wenn auch gleich selbige drey Tage über währete. Dafern aber die erdenkliche Ausrichtung vorbey ist, und es würde so dann noch eine Zusammenkunft sonderlich zwischen jungen Leuten angestellet, so stehet ihnen frey, ob sie den Stadtpfeiffer oder die Berg Music nehmen wollen.

3. Gehören dießen leztern auch die Music so bei denen Handwercks Zusammenkünfften und was dergl. mehr seyn mag an denen ordentl. dazu ausgesetzten Tagen verlanget werden.

4. Wer in seinem Hauße bey einem Convivio oder in Biere und Weinhäußern, eine Music hören will, dem ist frey gelaßen, ob er den Stadtpfeifer oder Berg Musicanten nehmen wolle.

5. Wird H. Fischer auch zugestanden, daß er bey Eißbieren [1], Stollen Befahren und dergl. Zusammenkünften, dafern er von denjenigen, so die Ausrichtung haben, darzu verlanget werde aufwarten möge.

6. Weiln aber unter denen so genandten Berg Musicanten viel Pfuscher und Stöhrer mit begriffen, so doch darzu gar nicht gehören: Als soll eine gewiße Anzahl determiniret werden,

[1] „Eisbier, eine Ergötzlichkeit, welche denen Berg- und Hüttenarbeitern, wenn sie die Gruben aufgeeiset haben, gegeben wird." Bergmännisches Wörterbuch, Chemnitz 1778.

Innmaßen denn selbige die Herren Ober Berg Beambte auf 18 Persohnen, welche halb in Bergsänger und halb in Berg Musicanten bestehen, gesetzet und soll denen übrigen die angenommenen hierunter nicht zu beeinträchtigen nachdrückl. untersaget werden, Innmaßen sie denn auch

7. insgesambt dem wegen derer Trompeten und Waldhörner ins Land ergangenen Mandat de Anno 1711 nachzukommen schuldig währen."

(Folgen die Namen von 9 Bergsängern und Bergmusikanten mit Angabe der Besoldung.)

Der Vergleich zeugt von der starken Anteilnahme der Freiberger Behörde an geregelten und gut bestellten Musikverhältnissen, doch kam Stadtmusikus Fischer schlecht dabei weg. Es wurden nun neben den Bergsängern auch Bergmusiker bestellt, so daß es jetzt „zwei vom Landesherrn bestellte Banden derer Bergmusikanten" gab, die „Bergsängerbande", die besonders die Vokalmusik pflegte, „darneben Zythern und Violinen nebst Baß" führte, sich aber „keiner blasender Instrumente bedienen" durfte, und „die Berghautboisten, welche blasende und Saiten Instrumente" gebrauchten [1]). Auch sonst räumte der Vergleich den Bergmusikern neue Rechte bei den Aufwartungen ein, während Fischer eigentlich nur erreicht hatte, daß das Musizieren unberufener Bergleute eingeschränkt wurde. Den rechten Ausweg aus diesen Verhältnissen fand erst Stadtmusikus Dietzsch, der im Laufe der Jahre nach Überwinden starker Widerstände die Musik auf den Freiberger Ratsdörfern pachtete und so seine durch die Bergmusiker zurückgehenden Einnahmen wieder ausglich [2])

Für die Bergmusiker gab es aber auch ohne Hochzeitsaufwartungen genug zu tun. So zogen sie, wenn Bergknappschaft gehalten wurde, mit den Bergleuten von Ort zu Ort und machten „mit ihren Berg Reihen und Instrumental-Music eine treffliche Aufmerksamkeit" oder sie marschierten bei großen Paraden „mit dreyerley Berg- und Instrumental-Music" im Zuge, zogen zum Schloß und veranstalteten dort mit den Stadtpfeifern zusammen „eine anmuthige Music", die in der Regel eine Stunde dauerte [3]). Mit einer solchen „ungemein angenehmen und wohlklingenden Musik" wurde Kurfürst Friedrich August, als er 1709 nach Freiberg kam, „abends bey einem Berg-Aufzug beneventiret" [4]). Mochte der „große Moscowitische Pan" Petrus Alexiowitz im Jahre 1711 in Freiberg weilen [5]) oder große Feierlichkeiten mit Bergmännischen Aufzügen, wie in Dresden bei der Hochzeit des Kurprinzen stattfinden [6]), stets waren die Bergmusiker zur Stelle, um mit ihren Bergreihen und ihrer Instrumentalmusik aufzuwarten.

Der beschränkte Raum verbietet, auf die Literatur dieser Bergmusiker, für die das Freiberger Bergliederbuch die Hauptquelle bietet [7]), näher einzugehen, doch soll wenigstens e i n Bergreihen aus dieser Zeit als Beispiel dienen und das Bild musikalisch beleben. Es ist ein Gratulationsstück, das schnell bekannt und beliebt geworden ist und von dem Döring nicht weniger als 24 Verse mitteilt [8]). Die Musik fand ich unter Beichtakten im Augustusburger Pfarrarchiv mit dieser interessanten Vornotiz über die Herkunft des Reihens:

„Ao 1710 d. 28 Juny Abends nach Tische hat N. Cörtelein Steiger und seine 3 Söhne uff 3 Citter u. 1 Triangel, Mir zu ehren, meine anno 1694 Churf. Friedr. Augusto bey der Huldigung in Freyberg übergebene Bergmännische Verse in dieser melodie zu Zwoten Thal bey Herr Wolffischen Kammerherrn in Zwotenthal in seinem Bergstübgen abgesungen! M. E. H.

---

[1]) Bergmännisches Wörterbuch, Chemnitz 1778, Art. Bergsänger und Bergmusikanten.

[2]) Acta die Verpachtung der Music auf E. E. Raths der Stadt Freyberg Dorffschafften an den hiesigen Stadt-Musicum H. Karl Gottfriedt Dietzschen betr. Abt. X, Sect. XVIIc Nr. 6.

[3]) Neues und Curieuses Bergwercks Lexicon, Art. Berg-Knapschafft halten und Art. Bergmännischer Aufzug.

[4]) Iccander, a. a. O. S. 79.

[5]) Iccander, a. a. O. S. 80.

[6]) Des Glorwürdigsten Fürsten und Herrn Friedr. Augusti des Großen . . . Leben und Helden-Thaten von D. F(assmann) . . . erläutert durch I. G. H. Frankf. u. Leipzig 1734, S. 822.

[7]) Neu vermehrtes vollständiges Berg-Lieder-Büchlein. O. Ort und Jahr (Freiberg um 1740). Unicum der Leipz. Univ. Bibl. Ohne Noten, doch mit Angabe mehrerer Weisen. Vgl. auch Moller, a. a. O., Wilischs Kirchenhistorie I S. 232f., Köhler, a. a. O.

[8]) Döring, a. a. O., II. S. 127f Nr. 34. „Sachsens Bergbau" (nach „geistlicher Bergbau" von Grundig).

NB. Dieser Steiger hat dem H. Fischer diese Verse in dieser Melodie lange zuvor an seinem Nahmenstage Ihn damit gleichsam anbindende Vorgesungen und uf befragen, Wo Er Sie herbekommen geantwortet: Es hätte Sie ein Steiger zur Johann-Georgen Stadt gemacht: da Sie gar oft von Bergleuten gesungen würden. Welches Er [1]) ihm aber aus meinem Gedruckten Exemplar anders gelehrt."

Die Melodie des Bergreihens, der in seinen 24 Versen die Bergbau treibenden Orte des Erzgebirges mit unheimlicher Genauigkeit aufzählt, ist diese:

Auf ihr wüs-ten Berg und Hü-gel in dem ed-len Meißner Lan-de
An der Mul-de, Schwarza, Pok-kwa, Flöh-a und dem Zscho-per Stran-de

Öff-net eu-ren finstern Mund bringt das Tiefste an das Licht
den ver-borg-nen Er-den Schatz da man Erz mit Hau-fen bricht } denn der gros-se

Fürst und Herr Von dem gros-sen Sach-sen Or-den Fried-rich Au-gust ist

Kö-nig wor-den Fried-rich Au-gust ist Kö-nig wor-den
(Churfürst) (Churfürst)

---

[1]) Gemeint ist Stadtmusikus Fischer.

Zu den Texten der ersten fünf Bücher der Madrigale Monteverdis

Von

Rudolf Schwartz

Daß die nachfolgenden Feststellungen die Resultate langjährigen mühevollen Suchens sind, dazu bedarf es den Lesern dieser Festschrift gegenüber keiner langen Versicherung. Sie bilden die Fortsetzung meiner im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906 veröffentlichten Studien zu den Texten Palestrinas. Und da Hermann Kretzschmar der treueste Mitarbeiter dieser Publikation ist, so gereicht es mir als ihrem Herausgeber zu einer besonderen Freude, den Jubilar in seiner Festschrift sozusagen von Haus zu Haus begrüßen zu dürfen.

Bei der noch zu schreibenden Geschichte des italienischen Madrigals wird einmal die Textfrage unbedingt zur Sprache kommen müssen. Die Literarhistoriker als auch die Musikwissenschaftler haben daran ein gleiches Interesse. So charakterisiert allein schon die Tatsache, daß Monteverdi von Petrarca, dem Abgott fast aller italienischen Madrigalisten, in seinen ersten fünf Büchern der Madrigale gar keine Notiz nahm, seine Eigenart besser als viele Worte. Seiner impulsiven und kraftvollen Persönlichkeit lag eben Petrarcas mehr reflektierende und weichliche Art nicht: daran ändert auch nichts die Tatsache, daß er später doch drei Petrarcasche Sonette vertonte (Buch 6, Nr. 5 und 14, B. 8, Nr. 3/4 [Hor]). Die Wahl zeigt nur, wie sehr er echtes von unechtem zu unterscheiden vermochte. Weiß man überdies aus Vogels Biographie, daß das Hauptstück des 6. Buches eine Elegie auf den frühen Tod der talentvollen Sängerin Caterina Martinelli (la Romanina genannt) darstellt, so wird die Sachlage ohne weiteres verständlich, denn für die Dichtung des Grafen Scipione Agnelli läßt sich kaum eine bessere Umrahmung denken als die beiden Trauergesänge Petrarcas „Zefiro torna" und „Ohimè il bel viso".

Auch für L. Ariosto hat Monteverdi nichts übrig. Dagegen nimmt die feurige, auf echter und starker Empfindung beruhende Lyrik T. Tassos den jungen Meister sofort gefangen. Von den 21 Nummern des zweiten Buches rühren allein zehn von Tasso her. Dann freilich erlischt sein Interesse für Tassos eigentliche Lyrik. Im dritten Buche kommt der Dichter nur noch mit zwei Szenen aus La Gerusalemme liberata zu Worte: Nr. 8/9, Vattene pur crudel (Canto XVI, St. 58/59) und Nr. 15—17, Vivrò fra i miei tormenti (Canto XII, St. 77—79). Und dabei bleibt es bis zum „Combattimento" im 8. Buch der Madrigale. Man sieht: der Dramatiker beginnt sich in Monteverdi zu regen. Was den jungen Meister damals zu der Lyrik Tassos hinzog, läßt sich erraten. Er ging auf Freiersfüßen. Liegt es da nicht nahe, in der Komposition der Liebeslieder des größten italienischen Lyrikers eine Huldigung an seine Braut Cornelia zu erblicken? Der Kürze wegen brauche ich die Fundstellen der von Monteverdi vertonten Gedichte nicht anzugeben. Diese Arbeit hat bereits Angelo

Solerti geleistet, der in seiner Tassoausgabe — ein seltener Fall unter den Literarhistorikern — bei den Texten auch die Komponisten aufzählt, soweit dies ihm möglich war. Vom dritten Buche der Madrigale an wird G. B. Guarini der Lieblingsdichter Monteverdis und bleibt es bis zum sechsten, wo ihn G. B. Marino ablöst. Es war offenbar das höher gestimmte Pathos in diesen Gedichten, was ihn zur Komposition reizte. Denn mit dem Laufe der Jahre nimmt Monteverdis Madrigal mehr und mehr einen dramatischen Charakter an. Auf die Armida- und Tancredi-Szenen aus Tassos Epos im dritten Buche wurde schon hingewiesen. Zunächst aber fesselte ihn Guarinis Pastor fido. Das Gedicht erschien bekanntlich 1590 im Druck. Schon 1592 komponiert unser Meister daraus (3. Buch der Madrigale, Nr. 11) den Anfang von Mirtillos Monolog „O primavera" (III. Akt, Szene 1). Im vierten Buche vom Jahre 1603 folgen: Nr. 1, Ah dolente partita (der Schluß von III, 3) und Nr. 6/7, Anima mia (die Schlußverse von Amarillis Monolog III, 4). Das berühmte fünfte Buch der Madrigale (1605) bringt eine ganze Blütenlese daraus: Nr. 1, Cruda Amarilli (Anfang von I, 2), Nr. 2, O Mirtillo (Anfang von Amarillis Monolog III, 4), Nr. 4—8, Ecco Silvio (Ausschnitte aus IV, 9), Nr. 9—11, Ch' i' t'ami (Ausschnitte aus III, 3) und Nr. 13, M' è più dolce (aus Mirtillos Rede III, 6). Die raffiniert ausgewählten Verse zeigen Monteverdis Begabung für das dramatisch Wirksame bereits im hellsten Lichte. Das erkannten auch schon die Zeitgenossen (cf. Vogels Biographie, Dokument 4). Daß aber dieser „musica rappresentativa" Texte aus dem Pastor fido zugrunde liegen, ist bisher noch nicht bemerkt worden.

Meine Feststellungen werden, wie ich hoffe, den Eigenwert solcher Untersuchungen gezeigt und den Beweis erbracht haben, daß hinter ihnen stilkritische und hermeneutische Probleme liegen, deren Lösung für die ästhetische Würdigung des künstlerischen Schaffens Monteverdis von Bedeutung sein dürfte.

Zum Schlusse möge das Verzeichnis der von mir aus den ersten 5 Büchern der Madrigale festgestellten Texte folgen, wobei von Tasso und dem Pastor fido abgesehen ist.

Libro I. Nr. 5, G. B. Guarini. Nr. 9—11, Antonio Allegretti. [In: De le rime... raccolte da M. Dionigi Atanigi. Libro I. Venetia 1565.] Nr. 15. G. B. Strozzi. Zu Nr. 19/20 cf. Denkmäler der Tonkunst in Bayern V, 2 S. XXII.

Libro II. Nr. 3, 5, Girolamo Casoni. [In: Il gareggiamento poetico... Venetia 1611.] Nr. 8, 20, Filippo Alberti. Nr. 16, Ercole Bentivoglio. [In: Delle stanze di diversi illustri poeti. Raccolte da M. Lodovico Dolce. Vinezia 1580.] Nr. 17, Guarini. Nr. 21, Pietro Bembo.

Libro III. [Wo in Vogels Bibliothek Seitenzahl und Nummerierung nicht übereinstimmen, füge ich die Textanfänge bei.] Nr. 2, 4, 5, 12 (Perfidissimo), 13 (Ch' io non), 14 (Occhi), 18 (Lumi), Guarini. Nr. 6, Bembo. Nr. 19/20 (Rimanti) Livio Celiano. [In: Scelta di sonetti e canzoni. 2da ed. Parte II. Bologna 1718.]

Libro IV. Nr. 2, 5, 10, 11, 12, 15, Guarini. Nr. 4, Ottavio Rinuccini.

Libro V. [Siehe Bemerkung zu Libro III.] Nr. 3, 14 (Ahi), 15 (Troppo), 17 (T'amo), 18 (E così). Guarini.

Die Orgel der Stadtkirche zu Delitzsch

Von

Max Seiffert

Im Jahre 1699 hatte der „Sächs. Gothaische Hoff-Orgel-Macher" Severin Holbeck aus Zwickau in der Delitzscher Stadtkirche ein neues Orgelwerk aufgestellt[1]. Der Rat der Stadt betraute mit seiner Prüfung keine Geringeren, als den Leipziger Thomaskantor Johann Schelle und seinen Organisten Johann Kuhnau. Ihr Urteil, kein Ehrenzeugnis für den Erbauer, lautete folgendermaßen:

„*Examinatio Organi.*

Auf E. Edeln, Hoch- und Wohlweisen Raths zu Delitzsch an uns ergangenes *Requisition* haben wir das von Hrn. Severino Holbecken, Orgelmachern von Zwickau, in hiesiger Stadt-Kirche verfertigte neue Orgel-Werck, nach gewöhnlicher Redensart, *examiniret* und daran folgendes zu erinnern gefunden.

Anfänglich (1) siehet man, daß ermeldter Orgelmacher die in dem Contracte *specificirten* Stimmen und *Pertinentien*, bis auf den Tremulanten, der in das Pedal kommen sollen, geliefert hat. Und ist auch an diesem Stück nicht viel gelegen, inmaßen man dasselbe besser entbehren kan, als daß man den Klang der tieffen Baß-Stimmen, so ohne dem stille gnug sind, damit verhindert, zumal da der Tremulant im Manual schon mehr als gnug ist. Durch das versprochene scharffe Dreyfach hat der Orgelmacher (2) eine Mixtur verstanden und solche iedoch ohne Repetition, damit sie von der andern unterschieden sey, hineingebracht: womit man auch mit ihm zufrieden seyn kan.

Der Materialien halber trägt man (3) zu dem Meister das Vertrauen, er werde sein Gewissen wohlbedacht, und so wohl gut Holtz, als auch recht legirtes Zinn, und so weit es nehmlich die Eigenschafft der gleichen Arbeit und einer ieden Stimme erfordert, genommen haben.

Was (4) den Wind und die Bälge betrifft, so wäre es besser gewesen, wenn man an statt der 6 kleinen 3 große und diesem Wercke zulängliche gemacht hätte, dieweil aber dieser *Numerus* in der Disposition und Contract von ihm begehret worden, so hat er demselben auf seiner seiten gnüge gethan.

Gleichwie aber (5) die Clavir ganz sauber gemacht sind, also hat man an dem Untern so in das Oberwerck gehet, dieses zu *desideriren*, daß es sich gar schwer *tractiren* lässet, und viel gelinder hätte müssen gemacht werden, damit es dem zu der Brust wäre gleich kommen.

Und ob zwar der Orgelmacher (6) in den Contract versprochen, alles aus Mathematischen Grunde nach der Geometrie, Archimetrie und *Monochordo* zu verfertigen, so hat er doch in diesem Stücke seine *Parole* schlecht gehalten: Wie wohl sich dieses sein Versprechen allen ansehen nach über sein Vermögen erstreckt, indem Er, wenn man mit ihm aus diesen *Fundamentis* schwatzen will, viel auf das Pythagoräische *Silentium* zu halten pflegt.

---

[1] Die Kenntnis der Quelle für diese Darstellung: „*Acta* die Besetzung des Organistendienstes bey der Stadtkirche zu Delitzsch, 1651—1750", Ephoralarchiv Abth. II. Litt. C. No. 43, verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Professor A. Werner, Bitterfeld.

Denn siehet man (7) die Pfeiffen an, so thun sich die *vestigia* seiner Ignoranz, und daß es ihm an richtiger Eintheilung nach dem *Monochordo* und denen *Principiis stereometricis*, worauff die Capacität eines jeden *Corporis* beruhen solte (fehlet), zur gnüge herfür, indem er oben an denen Pfeiffen absonderlich an denen cylindrischen viel hinangeflicket, Stücken davon heraus geschnitten und dieselben gebeugt, welches sonsten bey denenjenigen was ungewohnlichs ist, welche sich auf ihre solide Wissenschafft *in Mathesi* verlassen dürffen, und muß eine Pfeiffe gleich richtig klingen, wenn sie auffgeschnitten wird, wofern die *Requisita* der Kunst *observiret* worden.

Dannenhero kann es (8) nicht anders seyn, als daß das Werck durch alle Stimmen durch nicht gar zu reine klingen müsse, gestalt es denn auch in Wahrheit nicht reine klinget:

Im übrigen kan (9) durch fleißigere Stimmung einem und dem andern *tono*, in welchem die Disharmonie gar zu merklich erscheinet, nachgeholffen werden. Gleichwie es nun an der richtigen Proportion der Pfeiffen versehen ist, also sind (10) die conischen *Corpora*, sonderlich im 16. Fuß. Posaunen-Baß nicht groß gnug: Wiewohl dieser Irrthum bey den meisten Orgelmachern gemein ist.

So könte es (11) nicht schaden, daß das Grobgedackt in der Brust etwas stille heraus kähme, inmaßen bey der *Musica* absonderlich wo es *voce sola* gehöret wird, dergleichen nötig wäre: denn es solte billig ein Unterschied von denjenigen, so sich im Oberwerck befindet, als welches, der begehrten Disposition nach, sehr scharff intoniret seyn sollen, gemercket werden.

An der 16-füßigen Quintadena bleibt (12) unten an dem Clavi *C, Dis* und *E* absonderlich der Principal- und Fundamental-Ton außen, und sticht die Quinta bloß und meistens herfür.

In summa es hat der Orgelmacher (13) an diesem Orgelwercke sonderlich erwiesen, daß derjenige wahr geredet, der das Sprichwort erfunden: *Nihil ab omni parte perfectum.*

An dem Principal und der Quintadena sind (14) die zwey groben Pfeiffen gekröpfft, welches hätte nach bleiben können, dieweil ihn an der Höhe kein Raum gemangelt, doch entschuldiget er sich, daß man ihn die rechte Höhe nicht angezeigt hätte, durch Schuld des Zimmermanns.

Im übrigen macht das Werck (15) ein ziemliches Geräusche und klinget vor diese Kirche mehr als zu starck, fället auch noch zimlich ins Gesicht und hält man eben nicht darvor, daß vor so viel Stimmen, als sich in dem Wercke befinden, das accordirte *Pretium* zu hoch sey.

Solches ist auf begehren, und zustande der Wahrheit mit gutem Gewissen erinnert worden. So geschehen zu Dölitzsch den 10. January 1699.

Johann Kuhnau
Jur: Pract: und Organist
in Leipzigk.

Johann Schelle
Direct: Mus. Lips."

Die Orgel wurde denn auch demgemäß für alle Beteiligten die Ursache langen, ständigen Verdrusses, hauptsächlich für den Delitzscher Organisten Immanuel König, der ganz schuldlos an den Verhältnissen war, da er weder die Disposition entworfen, noch auch Holbeck empfohlen hatte. Schon im August 1702 reisten „die Herren Donate, wohlrenomierte Orgelmacher von Zwickau und Leipzig", — der eine von ihnen Holbecks Schwiegersohn und Geschäftsnachfolger — für mehrere Tage nach Delitzsch, um die am meisten hervorgetretenen Mängel zu beseitigen. Da sie wegen Zeitmangel von der Arbeit nicht abkommen konnten, um persönlich mit dem Rate zu unterhandeln, dieser aber „das Orgelwerck nochmals durch einen auswärtigen Organisten probiren zu lassen gesonnen" war, bat König, diesen schleunigst herbeiholen zu lassen. Man verschrieb F. W. Zachow aus Halle, der folgendes Zeugnis ausstellte:

„*Examinatio Organi.*

Demnach von Einem Edl. Hoch- und Wohlweisen Rathe der Stadt Delitzsch mir Endesunterschriebenen auffgetragen worden, das vor wenig Jahren von Herrn Severin Hohlbecken verfertigte, aniezo aber durch Herrn Johann Jakob Donaten reparirte Orgelwerck zu *examiniren* und zu durchsehen, als ist solches von mir mit gebührenden Fleiße verrichtet worden, und habe befunden, daß

1. Die Bälge an diesen Werdke viel zu klein und würden also drey derselben von gehöriger Länge und Breite das ihre viel besser gethan haben —

2. Das Pfeiffenwerck ist gar von Kleiner *aequalität* und gleichlautenden Klange, welches nun ohnmöglich zu verbessern, indem selbiges nicht nach gründlichen Mathematischen *Proportionibus* (: wie solches schon bey der ersten Übergabe von denen Leipziger *Examinatoribus* angemerdket worden :) gearbeitet worden —

3. Es ist auch solches nach der alten Stimmung eingerichtet worden, welches in denen Chromatischen und Enharmonischen *Clavibus* ein greuliches *Dissoniren* verursachet und hette solches viel besser nach der heutigen Temperatur sollen gestimmet werden —

4. Die Schnarrwercke insgesambt taugen gar nichts —

5. Die Registratur stecket gar zu enge in einander also, daß bey Ziehung eines Registers noch mehrere mit herauß fahren.

In Summa es ist in der ersten Arbeit versehen worden, und ist derowegen an der Beständigkeit dieses Werdks zu zweiffeln, daher höchstnötig, daß einen verständigen Orgellmacher eine Bestellung gemacht werde, welcher alle Jahr ein- oder mehrmal dieses Werck durchgehe und die sich ereignenden Vitia *corrigire*.

Anlangende die iezige Reparatur so von Herrn Donaten geschehen, so habe befunden, daß er hierinne seinen Fleiß nicht gespahret, sondern so viel möglich denen *Defecten* abgeholffen, welches ich hiermit der Wahrheit zu liebe und nach besten Wissen habe *attestiren* wollen.

Delitzsch, den 26. August ao. 1702

Fried. Wilh. Zachow
Organ. Zur l. Frauen in Halle."

Zachows guter Rat wurde trotz Königs inständigem Ersuchen zunächst in den Wind geschlagen, erbost antwortete der Rat: „Was das für eine neue Orgel wäre, an der man alsobald jährlich bessern müßte?" Die Not zwang ihn aber doch endlich, Schritte zur Besserung zu tun. Im Jahre 1700 wurde der Zwickauer Orgelbauer Johann Peter Penig verpflichtet, alljährlich zur Zeit der Leipziger Ostermesse auf einen Tag herüberzukommen. Im Jahre 1719 nahm der Orgelmacher Rothe aus Erlangen eine größere Reparatur vor, ohne indes für die Dauer bessern zu können, was in der ersten Anlage verfehlt war. Nach seinem Tode bot sich Johann Scheibe aus Leipzig als Inspektor der Orgel an. Das weitere Schicksal der Orgel ist musikgeschichtlich nicht von Interesse.

Sizilianische Volksmusik in Settecentoüberlieferung

Von

Hermann Springer

Je spärlicher und verborgener uns in der älteren Zeit die Quellen italienischer Volksmusiküberlieferung fließen, um so mehr gewinnt jedes unmittelbar bewahrte und bodenständige Einzelstück dieser triebkräftigen Kunst an Wert und Bedeutung. Greift doch die Forschung auch heute noch auf die so dürftigen Proben des Volksgesanges zurück, wie sie uns aus dem achtzehnten Jahrhundert durch gelegentlichen Sammeleifer oder Zufallslaune musikliebender Reisender erhalten worden sind. Was vor dem Einsetzen wissenschaftlicher Arbeit liegt, deren erste Frucht die Egeria von Wilhelm Müller und Ferd. Wolf darstellt, fordert wegen seiner Seltenheit doppelt Beachtung. So lohnt es sich wohl, ein kleines, aus dem letzten Viertel des Settecento stammendes Denkmal ans Licht zu ziehen, das unsre Kenntnis der besonders kärglich belegten Volksliedmusik Siziliens bereichert. Es handelt sich um ein noch unbekanntes Manuskript der Berliner Königlichen Bibliothek, das auf den Neapolitanischen Musikverleger Marescalchi zurückgeht. Sein Titel lautet Canzoni populari alla Siciliana, cioè alla Catanese ed alla Palermitana. In Napoli presso Luigi Marescalchi: durch den Ortsvermerk ist es auf die Zeit kurz nach 1785 festgelegt, in welchem Jahre Marescalchi von Venedig nach Neapel übersiedelte. Wir haben hier die für den Handel bestimmte Fassung zweier Stücke des sizilianischen Volksgesangs vor uns, die ihrer Haltung nach vom Stil der Kunstmusik abseits stehen und dem Tagesgeschmacke mehr oder minder fremd sein mußten.

Die Bestimmung der Gesänge wird in ganz besonderer Weise durch die Form ausgedrückt, in der sie der Öffentlichkeit dargeboten wurden. Sie sind für den bequemen Gebrauch der Liebhaber mit einer Cembalobegleitung versehen, die es unternimmt, die Vorspiele und Ritornelle, welche der volkstümliche Sänger auf dem Colascione zu seinem Vortrag hinzufügte, auf dem Klavier wiederzugeben. Während das eigentliche Gesangsakkompagnement sich auf einen bezifferten Baß beschränkt, werden Einleitungen und Zwischenspiele zum größten Teile sorgsam ausgeschrieben, und außerdem sind noch eingehende Anweisungen für die Behandlung des Instrumentalparts beigegeben. Volkslied und kunstmäßige Musikübung stellen sich hier einmal in einer engen Verknüpfung dar, wie sie sonst in dieser Zeit kaum entgegentritt. Die Kunstmusik nimmt fertige Stücke des Volksgesanges als Ganzes auf und richtet sie in der deutlich erkennbaren Absicht, ihre Besonderheit zu wahren, für den Gebrauch der musikalisch gebildeten Liebhaber her.

Daß die Volksmusik in das künstlerische Schaffen hineinströmte, daß sie insbesondere die Opera buffa mit ihrer Eigenart durchsetzte, wissen wir, und weitere Einzelarbeit wird hier noch zu näheren Ergebnissen führen. Was dort als volksmäßiger Bestand angesprochen werden darf, sind im wesentlichen flüchtige Trällerweisen, Tanzformen, schlichte Melodieelemente von rein liedmäßiger Knappheit. Marescalchis Canzonen erweisen sich hingegen als freie, breitgeführte Gebilde von eindringlichem Melos. Sie haben nichts gemein mit dem symmetrischen Schema, wie es sich im Sizilianischen aus der Struktur der Oktave besonders lebenskräftig entwickelt hat. Ohne sich an diese Rhythmik zu binden, reihen sie Verse und Perioden in freierer Verschlingung aneinander und bringen die musikalischen Keime zu einer mannigfaltigen, gleichsam improvisatorischen Entfaltung. Den Stücken liegt das nachstehende Melodiematerial zugrunde:

No 1. I

Nun sacciu co-mu fa - ri, co - mu fa - ri, ar - muz-za mia

II

di ti - a sta - ri nun poz-zuarrassu un o - - - - ra,

mi ne - sci l'ar - ma e lu co - - - - ri e lu co - ri pri ti - a

III

Mi ne - sci l'ar - - - - - - ma e lu co - ri per ti - a l'ar - - - - -

- - ma e lu co - ri pri ti - a ca mi vur - ri - a stam - pa - - - -

- - - - - - - - - - ri na fi - gu-ra mi vur-ri - a stampa - - ri

IV

La picciu - ted - da quannu si cun - fes - sa lu cunfes - su-ri ci mettia spi - a - ri

No 2. I

Scia tu ti man-nu ntra-na car - ta scrit - tu

II

Di li gran pe - ni ca mi fai pas - sa - ri le - i la car - ta

di li gran pe - - - - ni chi mi fai pas - sa - ri lei la

car - ta e sin - ti - ra - i lu scrit - tu

III

Si mit - ti - ri - a nu l'oc - chi a la - - - gri - ma - ri a

la - gri - ma - - - - - ri

Die schlichtere Struktur zeigt das zweite der überlieferten Stücke. Es verbindet freie Periodik mit symmetrischem Bau: die beiden Hälften der zugrundeliegenden Oktave erhalten die gleiche Musik. Anders steht es mit dem ersten der Gesänge. Hier schiebt sich zwischen die gedehnte Melodie ein Abschnitt im $^{9}/_{8}$ Takt ein, der, je zwei Verse umschließend, fünfmal hintereinander erscheint: im übrigen ist das Verhältnis der Verse zueinander ein ganz freies und scheinbar willkürliches, Dehnungen, selbst Wortwiederholungen tragen ihrerseits dazu bei, den Eindruck der Unsymmetrie zu verstärken, und als musikalischen Aufriß zeigt das Ganze die sich auf 20 Verse verteilende Periodenfolge I II III I IV IV IV IV IV II III. Durch diesen Aufbau erhält nun das Stück eine Rundung von bewußter oder instinktmäßiger Feinheit. In dem ein sechszeiliges Versgefüge umfassenden Eingangsabschnitt, sowie in dem aus vier Versen bestehenden Schluß strömen Liebesbeteuerungen in rein lyrischem Vortrag breit und voll, in langgedehnter Melodie, dahin („Ich weiß mir nicht zu helfen, mein Seelchen — nicht eine Stunde kann ich fern von dir bleiben" usw., und am Ende: „erst dann werde ich aufhören dich zu lieben, wenn meine Gebeine ins Grab sinken.") Das lebhaft bewegte, gleichförmig laufende Mittelstück dagegen geht mit realistisch anschaulichen Versen zusammen, in welchen von dem (in der sizilianischen Volkspoesie eine große Rolle spielenden) cunfessuri, dem Beichtvater, die Rede ist, der das Mädchen mit strengen Fragen bedrängt und dafür herzhaft verwünscht wird. Das gegensätzliche Nebeneinander von getragener Melodiefolge und bewegtem, tanzmäßigem Satz nimmt auch sonst in der italienischen Volksmusik breiten Raum ein: wir finden es in den Stornelli Toscanas und der Abruzzen und nicht minder in der Verbindung von Vilota und Nio im Venezianischen.

Der Versrhythmus ist in diesem sizilianischen Kanzonentyp völlig aufgehoben. Die Gesangslinie drängt selbstherrlich vorwärts. Analogien bieten, um an Bekanntes zu erinnern, die römischen Ritornelle, deren drei Endecasillabi ebenfalls in langgezogene Perioden gefaßt sind, und die Goethe in seinen Fragmenten eines Reisetagebuchs aus Italien als häßlich und melodielos ablehnte, auch die alten Tassomelodien stehen nicht fern, wie sie J. J. Rousseau [1]) überliefert hat und wie wir sie in einer Fassung von Tartini [2]) kennen.

Der selbständige Anteil des Cembalos beschränkt sich auf ein Harpeggieren und Umspielen der einfachen Baßfolgen. Nur das zweite der Stücke sieht ein besonders umfangreiches Vorspiel vor, das jedoch, im Gegensatz zu den Vor- und Zwischenspielen des ersten Stückes und den Ritornellen des zweiten, nicht ausgeschrieben ist, dafür findet sich die Anweisung: in un continuo arpeggio variando sempre sempre la fantasia risultata dal numerato (von der Bezifferung) in consonanzi sciolti, vivaci e con spirito.

Daß der Bearbeiter Gewicht auf Genauigkeit wie auf Lebendigkeit des Vortrags legt, geht auch aus der Anweisung hervor: i ritornelli perdurano per in sino a quando si risolve la voce di voler proseguire il suo canto. S' averta che, quando canta la voce, s' accompagna l' istessa dolcemente, e senza rigore di tempo, ma assecondando con essa l'espressione e la sua forza, in oltre bisogna sapersi, che terminato l'ultimo piede termina colla voce anche il suono. In der eigentlichen Gesangsbegleitung beweisen die zugesetzten Bässe, die oft hart und gewaltsam klingen, sehr deutlich, wie die frei fortschreitende und modulierende Melodielinie sich dem Gange einer gewöhnlichen Harmonieführung nur schwer zu fügen vermag.

Auffallend ist der nahezu zwei Oktaven erreichende Ambitus der ersten Melodie, der an sich dem volkstümlichen Charakter zuwiderläuft. Man ist geneigt an die Möglichkeit zu denken, daß die Hand des Bearbeiters diese auffallende Besonderheit noch verstärkt hat. Der außerordentlich große Umfang wird vor allem durch das fortgesetzte Absteigen in die Tiefe hervorgebracht, das eine ganz ausgesprochene psychologische und ästhetische Wirkung bedingt. Nach dem kraftvollen Einsetzen der Stimme in der Höhe empfindet man das Hinabgleiten der Gesangslinie in das Dunkel der tiefen Lage als einen Übergang zu stiller leidvoller Resignation. Der Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist eine freie, improvisatorische Weise noch mehr zugänglich als die symmetrische Melodieform: und gerade in dieser Abwärtsführung der Gesangslinie liegen die Keime einer weichen und süßen, ruhevollen Schönheit, in der sich die Seele des italienischen Melos am reinsten enthüllt.

---

[1]) J. J. Rousseau, Les Consolations des misères de ma vie, S. 199: Tasso alla veneziana und alla fiorentina.

[2]) Burney, General History of Music, 1789, Vol. 3, S. 572

Trompete und Flöte

Von

Carl Stumpf

Ihren siebzigsten Geburtstag, lieber Freund, hätte ich gern mit dem festlichen Klange begrüßt, vor dem Viola, Baß und Geigen schweigen, — wenn ich nur die Trompete blasen könnte. So aber muß ich Sie bitten, mit der grauen Theorie vorlieb zu nehmen. Dem tapferen Instrumente stehe dabei die friedliche Flöte zur Seite. Zusammen mögen sie uns den Kämpfer für hohe Dinge und den lieben Freund in Ihnen versinnbildlichen. Meine Betrachtungen selbst aber sollen nicht ihrer Bedeutung oder Wirkung, sondern ihrem rein akustischen Klangwesen gelten, den letzten Bestandteilen, die den einen und anderen Klang zusammensetzen.

Das Problem der Vokale hatte mich vor drei Jahren zunächst zu Einrichtungen und Versuchen geführt, die ich jetzt als beendigt betrachten darf, die sich aber in gleicher Weise auch auf die Instrumente anwenden lassen. Es gilt zuerst, einen Klang in seine Teile aufzulösen, dann, ihn daraus zusammenzusetzen. Für die Analyse gibt es viele Wege. Die feinsten und kompliziertesten darunter, wie z. B. die Ausmessung und Ausrechnung der Schwingungskurven einer durch den Klang bewegten Membran, sind nicht in jeder Hinsicht die besten. Für meine Zwecke erwies sich zunächst eine der K. Hochschule für Musik gehörige, aus dem Nachlasse Gustav Engel's stammende Reihe König'scher Resonanzgabeln in Verbindung mit einer von c^4 bis c^5 reichenden Serie massiver loser Gabeln als recht geeignet. Singt oder spielt man auf c^0 oder c^1 oder c^2, so schwingen diejenigen Gabeln mit, die in dem Klang enthalten sind, und zwar verschieden stark je nach der Stärke der bezüglichen Teiltöne. So weist das c^1 der B-Trompete in unmittelbarer Nähe der Klangquelle 16 Teiltöne auf, die die harmonische Reihe bis c^5 lückenlos darstellen. Im Gegensatz dazu bringt bei einer guten modernen Holzflöte der Ton c^1 nur 7 Gabeln zum Mitschwingen, und die höheren darunter nur äußerst schwach. Die goldene Flöte Prof. Prill's lieferte auf demselben Grundton 9 Teiltöne bis zum d^4, aber die hohen von e^3 an auch wieder nur äußerst schwach.

Ein anderer Weg zur Klanganalyse ist der der Auslöschung von Teiltönen durch seitliche Interferenzröhren, wie ich sie seit Dezennien zu akustischen Studien benütze. Wenn ein Ton aus einem Zimmer durch eine die Wand durchsetzende Röhre in ein anderes geleitet wird, so kann man ihn bekanntlich vernichten, in-

dem man ihn durch eine Abzweigung gehen läßt, die den Weg um gerade eine halbe Wellenlänge verlängert, indem dann Berg und Tal der Welle zusammentreffen und sich gegenseitig aufheben. So kann man aus einem noch so zusammengesetzten Klange durch ein System von Interferenzröhren so viele Teiltöne, als man will, ausschalten. Wenn ich mit dem höchsten anfange, wird der Klang stumpfer, verliert immer mehr seine Eigentümlichkeit, und zuletzt bleibt bei allen Klängen ganz der nämliche einfache milde Grundton übrig. Umgekehrt kann man den Klang, wenn alle Röhren zuerst eingeschaltet waren, allmählich entstehen lassen. Ferner lassen sich einzelne Teiltöne, insbesondere die Oktaven des Grundtones, auf diese Weise isolieren, indem man alle übrigen beseitigt. So kann man auch einen Bassisten das dreigestrichene c singen lassen. Er singt c^0, aber der Beobachter hört c^3 aus der Röhre: immer ein vergnügliches Erlebnis.

Nachdem ich auf solche Weise einen gewissen Einblick in den Bau eines Klanges, in die Zahl und Stärke der dafür wesentlichen Teiltöne gewonnen hatte, ging ich an die künstliche Zusammensetzung aus einfachen Tönen. Zur Herstellung vollkommen einfacher Töne bedient man sich am besten wieder des Mittels der Interferenz. Man nimmt möglichst milde Klänge, aus denen aber durch Interferenz ihre wenigen Obertöne noch ausgeschaltet werden. 28 Labialpfeifen wurden genau auf harmonische Teiltöne des c^0-Klanges bis zum g^5 hinauf abgestimmt, jede gegen die andere durch Einfügung in doppelte Kästen genügend isoliert, dann der Ton in einen Nachbarraum geleitet, in dem die entsprechenden seitlichen Röhren für jeden Ton besonders eingeschaltet sind, dann wieder durch die Wand in ein drittes Zimmer, wo sie nun als einfache Töne am Ende der Leitungen gehört werden. Durch einen trichterförmigen Ansatz kann man dann den resultierenden Gesamtklang bequem abhören. Die Stärke der Teiltöne wird im Beobachtungszimmer durch Schrauben, die Gummischläuche zusammendrücken, reguliert.

So kann ich nun also doch Trompete blasen, wenn auch auf einem ungewöhnlichen Wege. Es gelang, den Klang mit täuschender Ähnlichkeit nachzubilden. Herr Dr. G. Schünemann, der mir bei diesen Versuchen in der letzten Zeit viel geholfen hat, und der Musiker, der die wirkliche Trompete zur Vergleichung blies, erkannten den künstlichen Klang als genau gleich dem natürlichen. Wenn wir die Stärke eines Teiltons für das Gehör (in Ermangelung einer handlichen physikalischen Maßmethode, an der es immer noch fehlt) einfach mit Zahlen bezeichnen, so daß 1 po, 2 mfo, 3 fo, 4 ffo und die Beifügung von Brüchen die Zwischenstufen bedeuten, so kann man den Trompetenklang auf c^1 folgendermaßen definieren:

$c^1 = 2$, $c^2 = 2^1/_2$, $g^2 = 3$, $c^3 = 2^1/_2$, $e^3 = 2$, $g^3 = 2$, $\mathring{b}^3 = 1^1/_2$, $c^4 = 1^1/_2$, $d^4 = 1^1/_2$, $e^4 = 1^1/_2$, $\mathring{f}is^4 = 1$, $g^4 = 1^1/_4$, $\mathring{a}^4 = 1$, $b^4 = 1$, $c^5 = 1$, $e^5 = 1$, $g^5 = {}^1/_2$.

Ein moderner Flötenklang c^1 sieht dagegen so aus:

$c^1 = 1^1/_2$, $c^2 = 2$, $g^2 = 2^1/_2$, $c^3 = 1^1/_2$, $e^3 = 1$, $g^3 = 1$, $\mathring{b}^3 = {}^1/_2$, $c^4 = {}^1/_2$.

Hier war ich aber bemüht, auch individuelle Unterschiede zu finden. Die soeben erwähnte Klangstruktur ist die einer guten Ebenholzflöte, von Dr. Schünemann geblasen. Die goldene Flöte Prof. Prill's, von ihm selbst geblasen, zeigte schon für die direkte Beobachtung nur einen so geringen Unterschied, daß mir doch, als beide Herren hinter meinem Rücken abwechselnd bliesen (eine Türe darf natürlich nicht dazwischen liegen), Verwechslungen begegneten. Analyse und Synthese lehrten denn auch, daß nur das Verhältnis der beiden ersten Teiltöne ein wenig anders war. Dagegen zeigen sich größere Unterschiede, wenn man ältere Flöten vergleicht. Bei einer konischen Flöte aus Buchsbaumholz, die etwa 100 Jahre zählen mag, ist der c^1 Klang =

$$c^1 = 1^1/_4,\ c^2 = 1^1/_2,\ g^2 = 1,\ c^3 = 1^1/_2$$

und wird durch entsprechende Einstellung meines synthetischen Apparates getreu nachgebildet. Der Klang ist erheblich milder, aber auch schwächer. Etwas stärker, doch auch recht mild, der Klang der guten einklappigen Ebenholzflöte meines Großvaters, die aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts oder Ende des vorvorigen stammen dürfte, bei der allerdings nur c^2 verglichen werden kann. Analyse und Synthese bestätigen, was direktes Hören bezeugt, daß der Klang der Flöte sich gegenwärtig erheblich in der Richtung der Trompete verändert hat, — wohl nicht in jeder Hinsicht ein Gewinn.

Man muß sich nicht daran stoßen, daß der Grundton oft schwächer ist als höhere Teiltöne. Er kommt subjektiv stärker heraus als er objektiv vorhanden ist, weil er zugleich Differenzton sämtlicher einander benachbarter Teiltöne ist und als solcher wesentlich erst im Ohre hinzukommt.

Die alte Frage, ob das Material einen Einfluß auf den Klangcharakter habe, kann man mit diesen Methoden gleichfalls untersuchen. Ich möchte aber aus den hier erwähnten Versuchen noch keinen Schluß darüber ziehen. Dazu müßten mehr Exemplare einer Gattung untersucht werden, denn natürlich gibt es auch unter den Holzflöten der Gegenwart Unterschiede, und sie sind wahrscheinlich größer als die gegenüber ihren silbernen und goldenen Schwestern.

Über Kirchenglocken

Von

Carl Thiel

Am 1. Januar 1917 wurde von der Heeresverwaltung die Beschlagnahme der Bronzeglocken ausgesprochen. Glocken von besonderem wissenschaftlichem, geschichtlichem und künstlerischem Wert sollten indes von der Enteignung befreit sein. Bei der Sichtung der Glockenbestände hat man aber unter künstlerischem Wert fast ausnahmslos den kunstgewerblichen verstanden und den Musikwert unberücksichtigt gelassen. Damit mußten alle neueren Geläute, auch die musikalisch wertvollen, der Vernichtung anheimfallen. Später wäre es kaum möglich gewesen, auch nur ein annäherndes Bild der wertvolleren Leistungen der Gießtechnik neuerer Zeit zu gewinnen. Das Königl. akad. Institut für Kirchenmusik stellte deshalb beim Kultusministerium den Antrag, die Geläute auch auf ihren Musikwert prüfen zu lassen. Zugleich bot es seine Hilfe an und erklärte sich bereit, für die einzelnen Landesteile geeignete Musiksachverständige zu benennen. Welche Bedeutung das Königl. Kultusministerium der Sache beilegte, ergeben die Verhandlungen vom 20. April 1917, denen Vertreter der Heeresverwaltung, der kirchlichen Behörden, des Instituts für Kirchenmusik und die Denkmalspfleger der einzelnen Landesteile beiwohnten. Es wurde beschlossen, Glocken und ganze Geläute ihres musikalischen Wertes wegen in die Klassen B und C (Glocken mit mäßigem und besonderem Kunstwert) einzureihen. Mit den vom Direktor des Instituts für Kirchenmusik benannten Sachverständigen erklärten sich die Provinzial-Konservatoren einverstanden. Zur wissenschaftlichen Verarbeitung des Gesamtergebnisses der Glockenprüfungen wurde durch den Vorsitzenden, Herrn Ministerialdirektor Dr. Schmidt, jetzigen Kultusminister, die Einsetzung einer aus einem Kunstgelehrten, einem Provinzial-Konservator und einem Musiksachverständigen bestehenden besonderen Kommission in Vorschlag gebracht.

Inzwischen ist umfangreiche Arbeit geleistet worden. Und wenn es bei der Kürze der Zeit auch nicht möglich war, die sämtlichen, insbesondere die zur Einschmelzung gelangenden Bestände zu prüfen, so ist doch ausreichendes Material gesammelt worden, das ein ziemlich genaues Bild von dem Stande der heutigen Gießtechnik, von der Art und dem Musikwert der Geläute ergibt.

Was zunächst die Art der Geläute betrifft, so ist die Zahl der harmonischen (die über die Töne eines Akkordes gestimmt sind) der Zahl der melodischen Geläute (über ein melodisches Motiv gestimmt) in den meisten Landesteilen annähernd gleich, in den Westprovinzen überwiegen die letzteren. Die harmonischen Geläute sind fast durchweg über den Dur- oder Molldreiklang gestimmt, ausnahmsweise findet auch der verminderte Dreiklang Anwendung. Ein gutes Geläute dieser Art besitzt die Erlöserkirche in Potsdam. Geläute mit dem Septimenakkorde sind leider selten. Ab und zu kommen auch Geläute mit Umkehrungen des Dreiklanges vor. Diese befriedigen musikalisch nur dann, wenn Haupt- und Nebentöne der einzelnen Glocken in harmonisch richtigem Verhältnis zueinander stehen. Das ist z. B. bei dem über den Sextakkord fis a d^1 fis^1 gestimmten Geläute der Aegidienkirche in Hannover der Fall.

Die am öftesten vorkommende Stimmung der melodischen Geläute ist Grundton, kleine Terz und reine Quarte, z. B. d-f-g, oder Grundton, große Sekunde und reine Quarte d-e-g. Seltener sind melodische Stufengeläute, die über die drei, oder vier ersten Stufen der Dur- oder Molltonleiter gestimmt sind, wie etwa es-f-g und es-f-g-as (Dur), oder c-d-es und c-d-es-f (Moll). Wirksam sind solche Geläute nur, wenn die charakteristischen Obertöne tonale Terzen zu den Haupttönen bilden. Ein sogenanntes tritonales Geläut habe ich in Hagen i. W. (Marienkirche) gefunden. Es gibt die Töne h-cis^1-eis^1. Die übermäßige Quarte h-eis^1 ist von ausgezeichneter Wirkung. Bei größeren Geläuten kehrt das sehr dankbare Motiv: Grundton, große Terz, Quinte, große Sexte, z. B. c-e-g-a (erweitert c-e-g-a-c) häufig wieder. Öfter ist auch Grundton, kleine Terz, Quarte und Quinte, z. B. d-f-g-a (erweitert d-f-g-a-c), seltener Grundton, Quarte, Quinte, große Sexte, z. B. c-f-g-a (erweitert c-f-g-a-c) zu finden.

Alle diese Geläute, so gut und zweckmäßig ihre Motive sein mögen, haben aber nur dann musikalischen Wert, wenn neben dem vollen, schönen Ton der einzelnen Glocken, deren Haupt- und Nebentöne in terzenreinem Verhältnis zueinander stehen. Bekanntlich ist jede Glocke ein Akkordinstrument, das neben dem Haupt- oder Schlagtone einzelne Neben-, Ober- und Untertöne deutlich hervortreten läßt. Unter diesen Nebentönen ist der sogenannte Summton (der charakteristische Beiton) für den Gesamtklang von größter Bedeutung. Er bildet bei Durglocken die große, bei Mollglocken die kleine Oberterz. Ist beispielsweise ein Geläute über den Durdreiklang c-e-g zu gießen, so muß die erste Glocke die große, die zweite die kleine Oberterz als Beiton führen. Die dritte Glocke erhält gewöhnlich die kleine Oberterz. Die leise über dem Dreiklang schwebende Septime verleiht dem Geläute einen eigenartigen Reiz. Die beliebte Praxis, die Glocken nur in einer Ausführung, entweder als Durglocken, oder als Mollglocken, zu gießen, hat die vielen terzunreinen Geläute geschaffen, die jedes feinere musikalische Empfinden verletzen. Besteht z. B. ein harmonisches Geläute c-e-g aus lauter Durglocken, so ergeben sich folgende Tonverhältnisse:

I. Glocke:	Hauptton	c,	Beiton	e,
II. Glocke:	„	e,	„	gis,
III. Glocke:	„	g,	„	h.

Daß ferner Durgeläute nur aus Mollglocken, Mollgeläute nur aus Durglocken bestehen, ist gar nichts seltenes. Welche Unmöglichkeiten ein solches Verfahren zeitigt, zeigt das über den verminderten Dreiklang f-as-ces gegossene Geläute der Stadtkirche in Zellin (Neumark). Sämtliche Glocken führen die große Oberterz als Beiton:

I. Glocke: Hauptton f, Beiton a,
II. Glocke: „ as, „ c,
III. Glocke: „ ces, „ es.

Nun behauptet man allerdings in Gießerkreisen, daß es nicht darauf ankomme, ob die einzelne Glocke in ihrem Ober- oder Beitone mit dem Hauptton der übrigen Glocken übereinstimme. Wer aber die große Klangschönheit und Tonfülle terzenrein gestimmter Geläute im Gegensatz zu den mit störenden harmoniefremden Kombinationstönen belasteten Geläuten kennen gelernt hat, wird das jetzt so beliebte Verfahren abweisen.

Zur zweckmäßigen Wahl der Obertöne melodischer Geläute sind neben Klangsinn Kenntnisse der allgemeinen Musik- und Harmonielehre erforderlich. Ob viele unserer Gießer diese besitzen, ist nach dem bisherigen Ergebnis der Glockenprüfungen zu bezweifeln. Hier muß unbedingt Wandel geschaffen werden. Kunst und Kirche sind daran in gleicher Weise interessiert.

„Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von Martin Gramelow

Von

Albert Thierfelder

Die kürzlich neu aufgefundene Komposition von 1619 kann den geistlichen Gesängen beigezählt werden, aus welchen mitunter die Choräle unserer protestantischen Kirche entstanden sind. Die Melodie der kunstvoll gearbeiteten Sätze wurde damals von der Gemeinde mehr und mehr mitgesungen, hier und da verändert und vereinfacht, und so bildete sich allmählich eine geistliche Volksmelodie heraus, die mit einer schlichten harmonischen Begleitung versehen wurde. So weit scheint es mit der vorliegenden Komposition nicht gekommen zu sein. Eine ähnliche Choralmelodie findet sich in den vorhandenen alten Choralbüchern nicht vor. Es ist also dieser 6stimmige, dem Rate zu Brandenburg von Martinus Gramelovius gewidmete Gesang damals entweder gar nicht oder doch so selten in der Kirche ausgeführt worden, daß eine Umbildung zu einem wirklichen Chorale nicht angezeigt war.

Der aus 3 Strophen bestehende Text ist eine sich formell an das vorhandene Muster haltende Nachbildung des Liedes „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von dem Mühlhäuser Superintendenten Ludwig Helmbold (1532—1598), der mit den Komponisten Joachim von Burgk und Johannes Eccard verkehrte und beiden zahlreiche Gedichte für ihre Kompositionen geliefert hat. Von Burgk existiert eine Melodie zu dem obigen 10zeiligen Helmboldschen Texte. In alten Choralbüchern findet sich noch eine Verkürzung derselben Melodie und noch eine zweite Melodie dazu, die gleich von vornherein die Textwiederholungen im Abgesange nicht hat. Beide Melodien haben mit der im Soprane liegenden Melodie des Gramelovius nichts gemein, so daß also hier eine dritte Choralmelodie zu der Helmboldschen Urform des Textes vorliegt. Der neue, nachgebildete Text ist nicht vom Tondichter selbst, sondern von Peter Hagen (1569—1620) verfaßt und wird in der i. J. 1643 in Königsberg erschienenen Sammlung Deo Triuni Gloria mit der oben erwähnten Burgkschen Melodie aufgeführt. Die Musik des Stückes von 1619 erscheint dann später in kürzerer Form wieder unter den Preußischen Festliedern (1642) mit dem ebenfalls Hagenschen Texte „Maria das Jungfrewelin", der in das Lied „Maria wallt zum Heiligtum" umgedichtet worden ist. — — — Die Textwiederholung in der Dichtung von 1619 benutzt der jedenfalls aus einer ausgezeichneten Schule stammende märkische Komponist

(er wird wohl in den Jahren 1608—1611 in Berlin ein Schüler Eccards gewesen sein) dazu, um durch interessante Imitationen kontrapunktische Feinheiten anzubringen, durch die packende Wirkungen und prachtvolle Steigerungen hervorgerufen werden. Sämtliche sechs Stimmen sind selbständig und sehr melodisch.

Das Vorhandensein von sechs gleichlautenden, in Brandenburg gefundenen, jetzt in meinem Besitz befindlichen Exemplaren deutet darauf hin, daß jeder Sänger ein Exemplar in die Hand bekam, um die ihm zukommende Stimme ausführen und die übrigen nach Bedarf verfolgen zu können. Ein siebentes, wahrscheinlich für den Leiter bestimmtes Exemplar soll sich auf der Königl. Bibliothek in Berlin befinden.

Es ist zu verwundern, daß diese wirkungsvolle Choralkomposition (von dem späteren Liede auf Mariä Reinigung abgesehen) drei Jahrhunderte hindurch fast ganz unbeachtet geblieben ist. Ihrem Werte nach kann sie sich textlich wie musikalisch den besten Stücken aus der damaligen Zeit an die Seite stellen. Der Komponist hat — warum, wissen wir nicht — keine Gelegenheit gehabt, sich weiter zur Geltung zu bringen. Er stammt seiner eigenen Angabe nach aus Oderberg i. d. Mark und scheint um 1619 in Brandenburg angestellt gewesen zu sein. Die Kirchenbücher der Pfarre zu Oderberg i. d. Mark gehen, wie mir Herr Pfarrer Möschner mitteilt, nur bis zum Jahre 1638 zurück und sind bis 1680 auch nur trümmerhaft. Von noch Älterem sind nur einige Brocken vorhanden. Auch in Brandenburg war bisher nichts Näheres über Gramelow zu ermitteln.

Die konzertierende Messe in Bologna

Von

Peter Wagner

Die Missa dominicalis des Viadana (vgl. meine Geschichte der Messe I, S. 534 ff.), die sich in der zweiten Sammlung der Concerti ecclesiastici 1607 findet, verdient nur im uneigentlichen Sinne die Bezeichnung der ersten konzertierenden Messe. Gewiß vermerkt sie den Generalbaß, und dieser hat hier eine ungleich bedeutsamere Aufgabe zu erfüllen als in vielen andern Kirchenwerken derselben Art, auch fehlt es nicht an dem lebendigen Figurenwerk, wie es der konzertierende Stil aus der Diminutionspraxis ins 17. Jahrhundert hinübergenommen hat. Eines aber unterscheidet sie von den spätern Messen im neuen Stil: diese sind regelmäßig Festmessen, während die Missa dominicalis für bescheidene Kirchenchöre gedacht ist, die polyphone Messen nicht aufführen konnten, sich aber mit einer einstimmigen Choralmesse ohne harmonische Zutat nicht begnügen wollten. Bedeutsam für diesen ihren Zweck ist die Wahl derjenigen Choralmesse, die damals an gewöhnlichen Sonntagen ohne Festcharakter üblich war und noch heute „in dominicis infra annum" gesungen wird. Am besten reiht man daher die Missa dominicalis in eine Linie mit den im 17. Jahrhundert in allen Ländern auftauchenden Versuchen zusammen, das choralische Ordinarium Missae durch Neuschöpfungen im damaligen monodischen Stile zu bereichern.

Eine besondere Pflege erhielt der konzertierende Messenstil in Bologna und zwar ist einer seiner ersten Vertreter daselbst Camillo Cortellini. In seinen Messen läßt sich der Übergang aus dem polyphonen Stil in den konzertierenden beobachten. Eine Messensammlung 1609 zu 4 bis 8 Stimmen steht noch im besten a capella-Stil. Nur der Basso continuo weist auf das neue künstlerische Ideal, er könnte aber auch fehlen, ohne die künstlerische Wirkung der Messen zu schädigen. Anders die vier Messen, die Cortellini 1617 für 8 Stimmen zu 2 Chören veröffentlichte. Auffällig daran sind schon ihre Namen, die nicht mehr von etwaigen Themen hergekommen sind, sondern Widmungen an den Heiland und Heilige enthalten: Missa Salvatoris mundi, B. Virginis Mariae, Angeli Custodis, S. Caroli. Daß sich hinter dem Namenwechsel der

Missa ein wichtiger künstlerischer Vorgang versteckt, sei bereits hier betont Ein Vorwort an die „Signori Virtuosi" (!) gerichtet, bemerkt, daß in der Karlsmesse das Gloria „in Concerto" stehe und zwar sind zur Begleitung des einen Chores drei Trombone vorgesehen oder andere Instrumente. Auch eine Messensammlung 1626 enthält mehrere konzertierende Stücke. Cortellini komponierte also nicht gleich vollständige Messen im konzertierenden Stil, sondern begnügte sich damit, Meßteile der neuen Art neben solche der alten zu setzen.

Cortellini war in Bologna als städtischer Violinmeister angestellt und muß sich eines großen Rufes als Virtuose seines Instrumentes erfreut haben, trug er doch den Beinamen „il violino". Von da an ist Bologna eine Hauptstätte der konzertierenden Kirchenmusik geblieben, zahlreiche fortschrittlich gesinnte Komponisten betätigen sich hier nicht nur in den sog. Akademien, Vereinigungen, die mehr der instrumentalen Kammermusik zugute kamen, sondern auch in den Kirchen, unter denen die Basilika des Stadtpatrons, des heiligen Petronius, die erste Stelle einnahm. Die Bologneser Kirchenmusik genoß im 17. und 18. Jahrhundert den Ruf, in der Zuhilfenahme von Instrumenten den Ton anzugeben. Nicht immer wurden dabei die Grenzen des kirchlich Zulässigen eingehalten, daß das Gotteshaus nicht selten zum Konzertsaal erniedrigt wurde, mußte ernsten Einspruch der römischen Behörde veranlassen. Ihren Gipfel erreichte die Bologneser Kirchenmusik in Colonna, der aber in gleicher Weise dem alten wie dem neuen Stil zugetan war, sie erlosch als Trägerin stilistischer Eigenart mit den beiden Franziskanern Giamb. Martini und Mattei.

Die reichen Schätze der Bibliothek des Liceo musicale von Bologna erleichtern das Studium dieser Epoche der Kirchenmusik ungemein, zumal die fleißige Hand Busis viele der Messen in moderne Partitur gebracht hat. Die folgenden Zeilen sollen sich vornehmlich mit drei Messen beschäftigen, die Giulio Cesare Arresti, einen der konsequentesten Vertreter des neuen Stiles in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zum Verfasser haben. Sie wurden 1663 in Venedig gedruckt unter dem Titel: „Messe a tre voci con Sinfonie e Ripieni ad placitum." Manche Eigenheiten des konzertierenden Messenstiles lassen sich an ihnen besser als an andern Messen gleicher Richtung aufweisen.

Es versteht sich, daß die drei Messen nicht liturgisch-neutrale Kirchenmusik im alten Sinne und für jedes Hochamt brauchbar sind, sondern, wie fast alle konzertierenden Messen, für Festtage geschrieben wurden. Dazu hat sie der Komponist, und das ist eine Besonderheit, für ganz bestimmte Anlässe verfaßt, die erste heißt Missa de Resurrectione, ist also eine Ostermesse, die zweite de Spiritu Sancto, eine Pfingstmesse, die dritte heißt de Communi omnium festorum, eine Bezeichnung, die in den liturgischen Büchern nicht vorkommt, aber Meßtiteln, wie de Communi Martyrum, Confessorum usw. nachgebildet ist. Sie will besagen, daß die Messe an jedem beliebigen Feiertage aufgeführt werden kann. Nur diese dritte Messe gleicht in ihrer vielfachen Verwendungsmöglichkeit der polyphonen Missa älteren Stiles. Die Spezialisierung der beiden ersten wird durch Gesangstücke vervollständigt, die nicht dem Ordinarium des Tages, sondern dem Proprium angehören. In diesen Zusätzen offenbart sich die bereits im 10. Jahrhundert

in den Tropen wirksame Tendenz, die Ordinariumstexte zur Liturgie des betreffenden Tages in Beziehung zu setzen. Sie hat dann die konzertierende Messe niemals verlassen und bis auf unsere Zeit zu allerlei Erweiterungen der Missa geführt. Noch in anderer Weise äußert sich die liturgische Sonderbestimmung vieler konzertierender Messen: hatten die Komponisten bis dahin in der Regel ihre Messen einzeln oder häufiger in Messensammlungen herausgegeben, so erscheinen bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Drucke, welche eine Messe mit den zur Tagesvesper gehörigen Psalmen, Hymnen und dem Magnificat zusammenbringen. Kein geringerer als Claudio Monteverdi ist da mit seiner Marienmesse und -Vesper 1610 zu erwähnen. Von den drei Messen des Arresti fügt die erste dem Gloria die Ostersequenz Victimae paschali laudes, die zweite die Pfingstsequenz Veni Sancte Spiritus hinzu.

Überhaupt nehmen viele konzertierende Messen dem Ordinariumstext gegenüber eine freiere Stellung ein. Die Messen des Arresti gehen nur bis zum Credo, verzichten also auf das Sanctus mit dem Benedictus und das Agnus. Es sind, wie man im 18. Jahrhundert sagte, „kurze Messen", und wir werden kaum irren, wenn wir in solchen Messen wie denen des Arresti das Vorbild auch der Bachschen kurzen Messen erblicken. Jedenfalls begegnen uns bereits unter den katholischen Komponisten des 17. Jahrhunderts Vertreter der Meßform, die man bisher aus der Eigenart des protestantischen Kultes erklärt hat. Solche Messen im neuen Stile ohne Sanctus und Agnus schrieben z. B. von Bologneser Meistern des 17. Jahrhunderts auch Cazzati, Albergati und Colonna. Sie regen zur Frage an, was bei ihrer Aufführung mit dem Sanctus und Agnus geschah. Möglicherweise hat man für sie zum Choral oder einer polyphonen Messe gegriffen. Ebenso möglich ist aber, daß man sie einfach ausgelassen hat. Bekanntermaßen wurden schon im 17. Jahrhundert Stücke des Proprium Missae, das Graduale, Alleluja, Offertorium, mehrfach und unbedenklich ausgelassen und durch eine instrumentale Aufführung, eine Suonata da chiesa, ein Concerto oder später durch eine Sinfonia ersetzt, es hat keine Schwierigkeit, ein gleiches für die in den konzertierenden Messen fehlenden Stücke des Ordinarium anzunehmen. Die Messen des Arresti scheinen diese Annahme durch besondere Stücke zu stützen, die sie dem Credo anschließen. Die Ostermesse bringt da eine Motette mit dem Text „Exultemus, laetemur, cantemus, surrexit vere dominus", die als Offertorium gedacht ist, dann wohl für das Sanctus oder Benedictus (nach der Wandlung) „Quid mihi est in coelo". Die zweite Messe vertont noch die Texte „O fulgorem, o splendorem" (statt des Sanctus?) und „O bone Jesu" (statt des Agnus?), die dritte „Ad cantus, ad plausus" (statt des Sanctus?) und „O quam suave eloquium" (statt des Agnus?). Zusätze dieser Art, die nicht einmal alle Texte liturgischen Ursprunges haben, machen die Bedenken der Kirchenmänner gegen die konzertierende Musik wohl verständlich. Sie konnten sich auch zu einer Gefahr für die Form der Missa auswachsen. Indessen hat sich die straffe liturgische Ordnung als Hüterin der musikalischen Form gegenüber den Tendenzen der Neuerer erwiesen, und die Missa hat die ihr von den Textmischungen her drohenden Gefahren überstanden.

Wenden wir uns zum musikalischen Stil der drei Messen, so kann hier nur auf einige Besonderheiten hingewiesen, nicht aber eine Analyse des konzertierenden Stiles gegeben werden. Da muß zunächst die Beschränkung des mehrstimmigen Vokalsatzes auf drei Stimmen hervorgehoben werden, die vielen konzertierenden Messen des 17. Jahrhunderts eigentümlich ist. Sie fällt deshalb auf, weil zur selben Zeit, zumal in Rom, manche Kirchenkomponisten in der Häufung der Stimmen sich nicht genug tun konnten. Noch seltsamer erscheint die Ausschaltung gerade der Tenorstimme, die das ganze Mittelalter hindurch Hauptträger des thematischen Materials gewesen war und in fast keiner polyphonen Komposition bisher gefehlt hatte. Der Verzicht auf diese Stimme ist eines der Anzeichen dafür, daß die Kirchenmusik sich nach einer anderen Richtung zu orientieren begann. Der dreistimmige Satz, der wie hier zwei Soprane (Canto primo und secondo) und Baß verbindet, läßt sich aus der Vokalmusik nicht erklären. Harmonisch hat er den Generalbaß zur Voraussetzung, der die Lücken zwischen den obern und der tiefen Stimme ausfüllt, seine direkte Quelle ist jedoch die instrumentale Kammermusik mit ihrer beliebten Verbindung von zwei Violinen und Geigenbaß, das Geigentrio. Dieser Zusammenhang ist evident in unsern drei Messen, die den Singstimmen drei begleitende Geigen zugesellen. Die dreistimmige Messe, die Orfeo Avosani 1645 in Venedig herausgab, stützt die zwei Soprane und den Baß nur durch den Basso continuo. Man könnte unsere Messen Triomessen nennen.

Bereits ihre Titel lassen vermuten, daß sie nicht über einen Cantus firmus oder auch nur in der alten Art gearbeitet sind, die allen Sätzen der Messe das gleiche thematische Material zugrunde legt. Sie sind frei komponiert, und ganz allgemein kann man den konzertierenden Kirchenstil als einen freien bezeichnen. Es begreift sich unschwer, daß Künstler, die der mächtige Drang nach neuen Formen und Ausdrucksweisen in der Musik erfüllte, nicht leicht in der Wahl des wichtigsten Gedankenmaterials sich einem Zwang unterwerfen wollten. So begleitet der Gegensatz von gebundener und freier Schreibweise in dem hier entwickelten Sinne die ganze Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Kirchenwerke a cappella oder überhaupt im ältern Stile greifen mit Vorliebe zur thematischen Gebundenheit aller Sätze, solche im konzertierenden oder später im Opernstil legen sich keinerlei Zwang auf. Die Widmung an Heilige, für deren Feste die Messen vornehmlich gedacht waren, gab dann die kirchliche Etikette, falls nicht auf eine solche ganz verzichtet wurde.

Der Verlust des allen Messensätzen gemeinsamen thematischen Grundstoffes hatte eigentlich die Auflösung der Missa im alten Sinne als einer in sich geschlossenen Form zur Folge, insofern das zyklische Band, das bis dahin ihre fünf oder sechs Teile aneinander gekettet hatte, verschwand. Infolgedessen eignet manchen konzertierenden Messen des 17. Jahrhunderts eine gewisse Unsicherheit und Planlosigkeit in der Disposition der Teile. Sie gibt sich auf den ersten Blick schon darin zu erkennen, daß die Komponisten in der Behandlung der Intonation des Gloria und Credo schwanken. Ohne Zweifel hat erst die konzertierende Missa es gewagt, die Worte „Gloria in excelsis Deo" und „Credo in unum

Deum", die bis dahin unantastbares Eigenrecht des Zelebranten gewesen waren, zu komponieren. Daß namentlich die einleitenden Worte des Gloria einer Vertonung sehr entgegenkommen, konnte nicht lange verborgen bleiben, sobald der Zug der Zeit auf Individualisierung des künstlerischen Ausdruckes und charaktervollere Musik ausging. Indessen bleiben sich die Komponisten darin nicht gleich. Es kommt vor, daß in einer und derselben Messe die Intonation des Gloria, nicht aber die des Credo komponiert ist. Das schließliche Resultat dieser Entwicklung, die sich noch in andern Einzelheiten äußerte, war, daß die Missa ihre eigenen Formrechte aufgab und in die Kantate mündete. Zwar sind noch nicht alle konzertierenden Messen des 17. Jahrhunderts echte Kantatenmessen, wie die des 18., aber die Richtung auf diese hin ist ganz unverkennbar. Auch die Messen des Arresti liefern Belege dafür. Als Beispiel erwähne ich eine dreistimmige Messe des Pietro degli Antonii, der Kapellmeister zu St. Giovanni in Monte in Bologna war und 1687 einen Band konzertierender Messen herausgab, ihr Zuschnitt, die Gliederung in selbständige, meist in Takt, Stimmenzahl und auch Charakter verschiedene Sätze sind dieselben wie in einer Kantate. Instrumente sind hier zur Begleitung nicht vorgesehen, aber die Stimmen entwickeln sich so geigenmäßig, daß über den Geist, der diese Musik eingegeben hat, kaum ein Zweifel bestehen kann.

Die drei Geigen bescheiden sich in den Messen des Arresti und vielen seiner Vorgänger und Zeitgenossen damit, wenn sie zum Gesang hinzutreten, dessen Melodien zu wiederholen, zu verstärken. Zuweilen auch setzen sie aus oder verteilen den melodischen Stoff anders unter sich, als die Gesangstimmen. Diese Funktion der Instrumente ist für die damalige Zeit die Regel. Noch spätere Messen stehen auf diesem Standpunkte, darunter solche des Venetianers Lotti. An der Gedankenarbeit nehmen also die Instrumente hier nicht eigenen Anteil. Wohl aber erheischen die Sinfonien der Messen unser Interesse. In späterer Zeit hat die einleitende Sinfonia der Missa zuweilen die Form einer italienischen Operneinleitung oder der französischen Ouvertüre, so in der konzertierenden Messe, die Colonna 1691 herausgab, sie beginnt mit einem Grave ($8^1/_2$ Takte lang), bringt dann ein fugiertes Presto und schließt mit einem Grave (4 Takte). Bei Arresti ist die Sinfonia vor dem Kyrie noch nicht von der Oper beeinflußt, sondern einsätzig, eine andere steht vor dem Christe, eine dritte vor dem letzten Kyrie. Im Gloria sind gelegentlich die Sätze durch ein Ritornello getrennt, das dann mehrmals wiederholt wird. In der Missa de Communi omnium festorum heißt die instrumentale Einleitung zum Credo Suonata, es verzichtet aber auf Zwischenstücke. Dafür sucht der Komponist es in anderer Weise auszuzeichnen. Es trägt die Überschrift: Caprizzio sopra otto note, al suo loco, alla 4. et alla 3., d. h. die Continuostimme ist das ganze Credo hindurch ein Basso ostinato, aus acht Noten bestehend, die in der Originallage, dann in der Unterquart und Terz (Dominante und parallele Durterz!) wiederholt werden:

Finis.

usw.

da capo.

Arresti war damit gezwungen, den ganzen Credotext in Stücken von je 3 mal 4 Takten zu erledigen. Daß es bei solchem Zwange so gut wie unmöglich war, die Singstimmen frei und abwechslungsreich zu führen, bedarf keiner Erläuterung. In anderen Messen dieser Zeit erinnert die Struktur des Kyrie mit der einleitenden Sinfonia und dem Wechsel von Chor und Solo oder Soli an diejenige der Suonata da chiesa. Bei Arresti deutet der Anfang der ersten Messe darauf hin. —

Würde es der den Arbeiten dieser Festschrift zugemessene Raum erlauben, so wären noch einige Angaben über die Solostimmen, ihre Koloraturen und deren Bau zu machen. Es muß genügen, angedeutet zu haben, bis zu welchem Grade die konzertierende Kirchenmusik bereits im 17. Jahrhundert sich Praktiken der italienischen Kammermusik und sogar der Opernmusik angeeignet hat, und daß Bologna an dieser Stilentwicklung hervorragend beteiligt war.

Parmensische Musiker
aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Von

Karl Weinmann

Aus *Parma* kommt soeben die Nachricht, daß dortselbst Prof. Graziano Paolo *Clerici* ein umfangreiches Musikmanuskript des 16. Jahrhunderts aufgefunden habe. Es enthält 211 geistliche und weltliche, 4—7 stg. Kompositionen, am stärksten ist *Ciprian de Rore* vertreten, aber auch *Palestrina* und *Merulo* sind unter den Tonsetzern. Auf der Suche nach den Zeitgenossen Palestrinas an den verschiedenen musikliebenden Fürstenhöfen Italiens bin ich bei meinen Arbeiten für die Palestrina-Biographie auch auf Parma gestoßen. Auffallenderweise ist bisher über den prunkliebenden Hof der *Farnese* und über die Musikgeschichte Parmas noch wenig veröffentlicht worden — an Spezialliteratur kommt eigentlich nur in Betracht: *Pelliceli*, „La Musica in Parma nel Secolo XVI" in: La Rinascita musicale (Parma 1910, Nro. 9—10) — während wir über andere Fürstenhöfe Italiens ziemlich reichliches Material besitzen, ich denke z. B. an Pietro *Canals* „Della musica in Mantova" (Venedig 1881, auszüglich bei *Haberl*, Kirchenmusikal. Jahrb. 1886, 31 ff.), und *A. Bertolottis* „La musica in Mantova" (Mailand 1890), an Emilio *Mottas* „Musici alla corte degli Sforza (Mailand 1887), an die, dank der Bemühungen Angelo *Solertis* so reichen Quellen für das musikalische Leben am Hofe der Este in *Ferrara*. Daher mag es vielleicht eine aktuelle Aufgabe bedeuten, wenn ich versuche im Folgenden aus den Dokumenten einige Nachrichten über das musikalische Parma zusammenzustellen.

Bekanntlich gehörte Parma seit 1512 zum Kirchenstaat, ging diesem aber wieder verloren, da Papst Paul III. im Jahre 1545 Parma und Piacenza seinem Sohn *Pier Luigi Farnese* die Herzogtümer verlieh. Paul III. war es auch, der als *Kardinal Alessandro Farnese* den Glanz und die Macht des Hauses begründete. Pier Luigis Sohn war *Ottavio* († 1586), dessen Sohn *Alessandro*, der Held des Geschlechtes. Seit 1578 stand Ottavio den *Niederlanden* als Statthalter vor († 1592 zu Arras an einer Kugelwunde), eine Wirksamkeit, aus der sich auch die politische und z. T. musikalische Abhängigkeit Parmas von den Niederlanden erklärt. Allen diesen Fürsten widmeten Musiker in und um Parma eine Reihe von Kompositionen, besonders ehrenvoll für das Geschlecht der Farnese und für die Wichtigkeit, die Parma durch die Berufung Ciprian de Rores als Musikstadt gewann, ist die schöne Widmung Marc' Ant. Ingegneris im 1. Buch seiner 6 stg. Madrigale vom Jahre 1586 (Vogel I, 330).

Unter Nr. I folgen jene Musiker, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts am Herzoglichen Hofe in Parma besoldet waren, unter Nr. II zumeist Komponisten, die teils aus Parma stammen, teils in irgendeiner Stellung dort wirkten oder sonst in Zusammenhang standen. Bei Nr. II habe ich auch das eine oder andere Werk, aus dem sich die Verbindung mit Parma und eine ungefähre Zeitangabe feststellen ließ, angeführt, zugleich mit dem Hinweis auf *Eitner, Vogel, Van der Straeten, Gaspari—Torchi*, soweit die Namen diesen Quellenwerken bereits bekannt sind.

Auf Vollständigkeit macht der kleine Beitrag, — den ich unserem verehrten Jubilar in Erinnerung jener Zeit, da ich an der Berliner Universität zu seinen Füßen gesessen, dankbarst widme — keinen Anspruch, ich bin vielmehr gerne zufrieden, wenn man auf ihn die Worte anwendet, die der hl. Hieronymus in seinem Prologus galeatus vom Tempel Gottes schreibt: „In templo Dei offert unusquisque, quod potest: alii aurum, argentum et lapides pretiosos, alii byssum et purpuram et coccum offernut et hyacinthum: nobiscum bene agitur, si obtulerimus pelles et caprarum pilos."

I.

Albestotes Cristoforo, musico	1570–1575
Alessandri Don Gio. Filippo, da Spello, capellano e musico	1564 . . . .
d'Arras Giovanni, musico (E. V, 280, Str. III, 169, VI, 162, VIII, 400)	1566–1571
Bassani Orazio da Cento (E. I, 367, „dalla Viola unico e famosissimo". V. II, 513)	. . . 1578–1582
Bassani Cesare (fratello del precedente)	1583–1586
Blondeo (Blondeau, Baudoin) Baldovino, fiammingo, musico (E. II, 69, Str. VI, 158, 160)	1563–1568
Bramieri Francesco, musico	. . . 1567–1586 1588–1598
Buonagiunta Giulio da S. Genesi, musico (E. II, 106)	1568–1571 († 16. II. 1571)
Cacciardini Galeazzo, sonatore	. . . 1590–1598 . . .
Celsis Giovanni, musico	. . 1575 . .
Cima Giulio, soprano (E. II, 445)	1574–1586
Conti Gio. Maria, musico	. . . 1573–1586
Dilen Villico, fiammingo (E. III, 204[1], Str. VI, 162, 163, 173)	1574–1586
Garsi Santino, suonatore di liuto (E. VI, 159)	1594–1599 . . .
Guarnieri Francesco, portiere e violino	1564–1577 . . .
Guasconi Ferrante, musico e trombetto	. . . 1574–1582
Lorenzino (Lodi) da Bologna, musico	. . . 1574–1582
Lorenzino (Lorenzo, Zever) fiammingo, musico, (Str. VI, 158, 160)	1573–1583 († 26. III. 1583)
Marcheselli Sebastiano, da Casalmaggiore, musico	1573–1575 . . .
Mares di Pietro, musico contralto, (E. VI, 326, Str. VI, 162, VIII, 84)	1566–1568
Martini Don Angelo, cappellano e musico	. . . 1567–1587 . . .
Merulo Claudio, da Corregio, organista (E. VI, 446, Str. VI, 54, 290, 306, 509, 511, V. II, 457, G.-T. III, 113)	1583 . . 1592–1595 († 4. V. 1604)
Musoni Francesco, musico	1579–1583 . . .
d'Olanda Teodoro, musico contralto	. . . 1566–1568 . . .
Palmia Gottifredo, musico	1573–1575
Pecchio Cristoforo, musico	. . . 1578–1586
Pecchio Giacomo, musico	. . . 1567–1578 († 27. IV. 1578)
Pecchio Ottavio, musico	. . . 1578–1582
Pelosino Gio. Guglielmo, violino	1564–1568 . . .
Persones (Persoens) Josquin, fiammingo, musico, (E. 381, Str. VI, 158, 160–162)	1563–1568 . . .
Pietra Pierantonio, musico	. . . 1579–1586
Pieatra . . . , fratello del precedente, musico	. . . 1579–1580
Pighini Paolo, musico	1574–1586

[1] Dilen *Villico* ist also eine von Dilen *Guilielmo* verschiedene Persönlichkeit und somit bei Eitner zu berichtigen.

Rasia da, Gio. Antonio, musico	... 1567—1568
Regio Gio. Agostino musico	... 1582—1586
Ricci Gio. Antonio, violino e portiere	... 1567—1577
Rimignani (Ramiani) Gio. Lodovico, musico	... 1567—1586
Rore de Cipriano maestro di capella, (E. VIII, 304, Str. VI, 164, 165, V. II, 143)	1561 .. 1564—1565
Tortona Ottavio, musico	1583—1586
Valle dalla Giacomo, violino	... 1567—1574
Valle dalla Pellegrino, portiere e violino	... 1567—1577
Vecchi (Veggio) Gio. Agostino, musico (E. X, 46)	... 1567—1582
Vecchi Gio. Antonio	1567—1568
Verdelli Fabio, musico	1576—1586
Zambone (Zambuono) Vincenzo, musico	... 1566—1575

II.

Becchi Antonio di, „Parmegiano", Lib. 1 d'Intabulatura da leuto, In Vineggia (1568, E. I, 396).

Bonizzi Vincenzo 1595: Serenissimae Urbini Ducissae musicus, 1626: Organista e Maestro di Capella dell'Altezza Serenissima di *Parma*, Organista della Cattedrale ed Organista e Maestro di Capella della Sanctissima Madonna del Steccato di Parma (V. II, 513, E. II, 113).

Calestani Girolamo (Luchese), Sacrati Fiori, op. 2 Parma 21. XII. 1603 (G. II, 189, E. II, 282).

Cervo Barnaba da *Parma* (Schüler Ciprian de Rores). Il primo libro de madrigali ... „*Ottavio Farnese,* Duca di Parma ... la grata memoria di M. *Cipriano Rore,* musico famosissimo, *mio precettore*". In Vineggia 1574, (V. I, 163).

Gnacchi Gio. Batta. Jo. Baptistae Gnocchi Presbyteri *Parmensis* Litaniarum B. M. V. liber primus. Venetiis 1597. (G. II, 237, E. IV, 289).

Luzzaschi Luzzasco, Schüler Ciprian de Rores. cf. *Belli* Girolamo, Il secondo libro de Madrigali. In Venetia 1586. Ded. Duca di *Parma* (V. I, 80, E. VI, 258).

Mainerio Giorgio, aus *Parma*, Il 1. libr. de Balli ... Venetiis 1578. (E. VI, 281).

Marazzi Silvio. Il 1. libr. de Madrigali ... *Parma* 1577 (E. VI, 308). Bibl. *Proske,* Abtlg. A. R. mehrere Stücke).

Massarenghi, Canzonette alla napolitana di G. B. Massarenghi da *Parma.* Venetiis 1591. (E. VI, 372). (Bibl. *Proske,* Abt. A. R. und Abt. B. mehrere Stücke).

Nocetti Flaminio. Primus Concentus sive sacrae Cantiones Flaminii Nuceti, *Parmensis,* Organi (ut vocant) Modulatoris in Aede D. Jo. Evangelistae *Parmae* ... Venetiis 1603 (G. II, 470, E. VII, 207).

Paciolini Gio., Lautenist 1587.

Pontio Pietro, D. Petri Pontii *Parmensis* Divae Virginis *Parmae* Magistri Missarum liber tertius. Venetiis 1585. * in Parma 25. III. 1532, † in Parma 27. XII. 1596 (G. II, 129, E. VIII, 17).

Ragazzo Paolo um 1564 in *Parma* (E. VIII, 114).

Ragazzoni Pietro Paolo aus *Parma,* Madrigali, In Vineggia 1544 (E. VIII, 114).

Turnhout (Turhout, Tournhout) Giovanni. Il 1. libro de Madrigali di J. *Maestro di Capella* del Ser. Duca di *Parma* e di Piacenza. Anversa 1589 (Str. I, 238, II, 9, E. IX, 477).

Valesi Fulgentio aus *Parma,* „Monache San Ambrosiana", Il 1. libro di Napolitanae, Venetiis 1587 (E. X, 27).

Die orientalische Musik im Rahmen der musikgeschichtlichen Forschung

Von

Egon Wellesz

Die Probleme einer Wissenschaft sind keine starren, unveränderlichen Größen, sondern wechseln ihre Bedeutung im Laufe der Zeit. Oft werden Fragen zur Diskussion gestellt, zu deren Bewältigung Jahre allgemeiner intensivster Arbeit verwendet werden, und welche dann trotzdem, noch ehe sie eine endgültige Beantwortung gefunden haben, durch andere verdrängt werden, welche eben in den Vordergrund des Interesses getreten sind. Bei tieferem Eingehen in die Ursachen dieser Erscheinung zeigt es sich, daß die Bedeutung eines Problems nicht allein durch seine Stellung innerhalb der Wissenschaft, sondern auch durch die herrschenden Strömungen und Gedanken bedingt ist.

Die Resultate, die ein Forscher auf irgendeinem Gebiete erzielt, werden daher — mögen sie noch so bedeutend sein — erst dann auf einen fruchtbaren Boden fallen, wenn sie mit den herrschenden Ideen ihrer Zeit Zusammenhang haben. Unser Denken und Empfinden war bis in die letzten Jahre europazentrisch. Von der Musik unserer Zeit forderte man höchste Beherrschung der durch die Klassiker geschaffenen Regeln der Kunst, denen man die Bedeutung „ewiger Gesetze der Musik" einzuräumen geneigt war. Ein fundamentales Werk wie Villoteaus Darstellung der orientalischen Musik im 14. Bande des Sammelwerkes Description de l'Égypte war vorhanden, blieb aber ohne Konsequenzen, weil die allgemeinen Ideen der folgenden Zeit nicht mehr auf enzyklopädische Weite der Kenntnisse, sondern auf romantisches Erfassen der eigenen Vergangenheit gerichtet waren. Man suchte nicht mehr zusammenfassende Systeme aufzubauen, sondern die Werke der großen Meister der Tonkunst neu zu beleben. Die enzyklopädischen Darstellungen waren an dem Mangel von Detailkenntnissen gescheitert, nun begann man diese nachzutragen, und das ganze 19. Jahrhundert ist von dieser Art der Forschung erfüllt. Für die orientalische Musik fehlte jedes Verständnis. Man hatte für sie keinerlei künstlerisches, höchstens Kuriositätsinteresse. Erst allmählich, seitdem auch im Schaffen unserer Tage der Bann der klassisch-romantischen Weltauffassung gebrochen ist, beginnt man rein künstlerische Freude an dieser anfangs fremdartig klingenden Musik zu gewinnen.

Man war bisher gewohnt die orientalische Musik im Rahmen der sogenannten „primitiven" zu behandeln. Dieser Standpunkt genügt heute nicht mehr. Mit zunehmender Materialkenntnis unterscheiden wir auch hier zwischen der primitiven Musik der Volksgesänge, ihren verfeinerten Arten und dem Gebiete der Kunstmusik. Die vergleichende musikwissenschaftliche Forschung hat da den Rahmen bedeutend erweitert. Sie arbeitet aber wiederum der historischen Forschung in die Arme. Denn je genauer man über eine Kunstepoche orientiert ist, desto mehr geht die Forschung vom Generellen zum Individuellen über.

Es soll nun im Folgenden gezeigt werden, daß es an der Zeit ist, auch die orientalische Musik in historischer und nicht nur in vergleichender Weise zu betrachten, ja daß ein Verbinden beider Methoden in manchen Fällen zu den wertvollsten Ergebnissen führen wird.

Die Erforschung der orientalischen Musik ist bisher vornehmlich von Franzosen und Engländern erfolgt. Es herrscht bei ihnen, dank dem alten kolonialen Besitze, mehr Interesse für das, was jenseits der Grenze ihres Landes geschieht, und wissenschaftliche Reisen — man lese darüber nur die Vorreden von Pernot und Jeannin-Peyade in den „Archives nouvelles des missions scientifiques" nach, oder den Bericht von P. Aubry über seine armenische Reise in der Tribune de St. Gervais — erfahren größere Förderung als bei uns. In den letzten Jahren, besonders seit der phonographischen Aufnahme der Gesänge durch Forschungsreisende, wurde dies auch bei uns besser, doch hat vorderhand der Krieg diesen Bestrebungen ein Ende gemacht. Inwieweit es da gelingen wird, in späterer Zeit die unterbrochenen Fäden wieder aufzunehmen und anzuknüpfen, ist eine Frage, die gegenwärtig nicht aufgeworfen werden kann. Die Möglichkeit, sie dereinst zu lösen, muß aber jetzt schon vorbereitet werden. Der Krieg mit seiner ungeheueren territorialen Ausdehnung hat auch da die Augen für Zusammenhänge geöffnet, deren Bestehen vorher heftig angezweifelt worden ist. Wir sehen, daß mit den europäischen Verhältnissen aufs Engste das Schicksal des vorderen Orients verknüpft ist, wir wissen, daß jedes große Ereignis, das Europa oder Asien erschütterte, auf den anderen Kontinent übergriff und daß immer die Balkanhalbinsel und Kleinasien der Schauplatz des Ringens zweier Welten war. Nur die letzte Auswirkung starker kultureller Kämpfe waren die kriegerischen Ereignisse, die wichtigste gegenseitige Durchdringung fand unaufhörlich auf den großen Karawanenstraßen statt, die den Orient mit dem Okzident verbanden.

Wir müssen den Fehler einer früheren Zeit vermeiden, wo man versuchte, die europäische Kunst aus sich selbst heraus zu erklären, ohne die gewaltige Rolle zu berücksichtigen, welche orientalische Einflüsse bis zum Mongolensturme ausgeübt haben. Bis dahin war der orientalische Einfluß bereichernd und fördernd, erst dann begannen sich die zerstörenden Wirkungen zu zeigen.

Eine Musikgeschichte, welche die Darstellung des Mittelalters rein abendländisch durchführt, ohne die fortwährenden Beeinflussungen durch den Orient zu zeigen, ist ebenso einseitig wie eine Geschichtsschreibung, die etwa die Kreuzzüge als einen Kampf kultivierter Ritter mit Barbarenhorden schildern wollte. Eine Darstellung der frühchristlichen Musik vollends muß ganz aus ihren orientalischen Quellen heraus entwickelt werden. In paläographischer Hinsicht haben da Peter Wagner und Johannes Wolf trefflich vorgearbeitet. Ob es trotzdem gelingen wird, das Dunkel, das über den ersten Anfängen liegt, ganz zu erhellen, ist fraglich, doch darf die Möglichkeit nicht von der Hand gewiesen werden. Nur über den Weg, den man hierbei einzuschlagen hat, herrscht Unklarheit. Ich schließe mich dem Vorgange an, den Riemann und Wolf bei ihren Studien über die byzantinische Musik beobachten, und möchte es auf das gesamte Gebiet schriftlich und mündlich erhaltener orientalischer Kirchenmusik übertragen wissen: Man gehe vom gegenwärtigen Zustande aus und suche paläographisch und stilistisch zu immer früheren Formen vorzudringen.

Für die musikgeschichtliche Forschung kommt vornehmlich die religiöse Musik des christlichen Orients in Betracht. Auch hier darf man nicht in den Fehler verfallen, sie als etwas Selbständiges, von der übrigen orientalischen Kunst Getrenntes anzusehen. Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen[1], daß die byzantinische Musik keinerlei Zusammenhänge mit der altgriechischen zeigt, wie eine frühere Forschung behauptete, sondern aus Kleinasien, Syrien und Armenien nach der Reichshauptstadt Konstantinopel eingeführt wurde. Und wiederum waren es nicht so sehr die hellenistischen Metropolen, aus denen das Neue kam, sondern aus deren, von unverbrauchter Volkskraft erfülltem Hinterland. Von der byzantinischen Musik liegen nun so viele Beispiele vor, daß wir von ihr eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis der mittelalterlichen Musik erhoffen dürfen. Was die Entzifferung der byzantinischen Notationen betrifft, so kann die letzte Phase, die mit dem 14. Jahrhundert ungefähr einsetzt, als glatt lesbar gelten, bei der vorangehenden — der runden Notation ohne Hypostasen — hoffe ich, geleitet durch theoretische Schriften, die wichtige Hinweise enthalten, die letzten Schwierigkeiten rhythmischer Natur überwunden zu haben, wie eine demnächst im „Oriens Christianus" erscheinende Studie zeigen soll. Die Entzifferung der frühesten Notationen stößt noch auf große Schwierigkeiten.

---

[1] Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche. Oriens Christianus 1916.

Die nächste Aufgabe wird nun sein, möglichst viele dieser byzantinischen Gesänge zu veröffentlichen, um ihre Struktur untersuchen zu können. Ein — immerhin kostspieliges — photographisches Reproduktionsverfahren wird vermieden werden können, ich empfehle bei einfachen Texten das lithographische Verfahren, das z. B. einer der bedeutendsten Forscher auf dem Gebiete der griechischen Paläographie, Carl Wessely, in seinen „Studien zur Paläographie und Papyruskunde" zur Anwendung bringt. In Verbindung mit der byzantinischen Kirchenmusik wäre die altslawische zu studieren, um die Zusammenhänge der alten russischen, bulgarischen und serbischen Gesänge mit den byzantinischen zu erforschen.

Ferner wären die heute gebräuchlichen Gesänge der orthodoxen Kirchen auf der Balkanhalbinsel, in Ungarn, Siebenbürgen, Galizien und in der Ukraine in den Kreis dieser Studien einzubeziehen. Der unglaublich korrupte, willkürliche Zustand, in dem sich z. B. die Gesangsbücher der ungarischen Ruthenen befinden, spricht für die Notwendigkeit dieser Arbeiten, wahrscheinlich dürfte es um die andern Gesangsbücher, was ihre Quellentreue betrifft, kaum besser stehen.

Diese Arbeit, die eigentlich von orthodoxer theologischer Seite in Angriff genommen werden müßte, wird doch vom Musikhistorister geleistet oder wenigstens eingeleitet sein müssen, da er allein den Überblick über das Ganze und die Genauigkeit der Arbeitsmethoden besitzt. Allerdings ist dazu eine Kenntnis der byzantinischen Liturgie und Kirchendichtung, vor allem eine gründliche paläographische Schulung unumgänglich notwendig, für das weitere Arbeitsgebiet ist das Studium orientalischer Sprachen, vorzüglich des Armenischen und slawischer Sprachen erforderlich, oder das Zusammenarbeiten mit Orientalisten und Slawisten. Für das geistige Erfassen der byzantinischen Dichtung und Musik ist eine Beschäftigung mit der byzantinischen und der orientalischen Kunst und Kultur notwendig. Es wäre daher wünschenswert, wenn Studierende, die sich für die orientalische Musik interessieren, frühzeitig zum Studium dieser Fächer angehalten würden, oder musikbegabte Slawisten und Orientalisten in den musikhistorischen Seminarien die richtige Ausbildung erhielten, um diese teils philologische, teils musikalische Arbeit leisten zu können. Eine Anregung dieser Art für die klassischen Philologen habe ich in der Zeitschrift für die Österreichischen Gymnasien 1917 gegeben (Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesangs. Heft 1 u. 2, S. 6—38). Daß die Arbeiten über den orientalischen Kirchengesang in Verbindung mit den Arbeiten über den gregorianischen Choral gebracht werden müssen, ist schon durch Thibaut und Peter Wagner festgestellt worden. Zu wenig Gewicht ist aber auf die Beziehungen des orientalischen Gesanges zu den mittelalterlichen Kunstformen gelegt worden[1], auch hier erwachsen der Forschung neue Aufgaben, da sich für die stilistischen und formalen Probleme neue Gesichtspunkte ergeben.

Es ergeben sich demnach folgende Unterteilungen für das Studium der orientalischen Musik:

1. Musik des fernen Orients (chinesische, japanische Musik usw.),
2. Musik des vorderen Orients (kleinasiatische, syrische, arabische, armenische Musik),
3. Musik des nahen Orients und Rußlands,
4. Ursprung und Ausbreitung der kirchlichen Musik.

In den ersten drei Teilen, vornehmlich im 2. und 3., wird in nächster Zeit noch hauptsächlich die vergleichende Forschung die Hauptrolle spielen. Je mehr aber von den Gesängen vorliegen wird, desto mehr wird der Historiker zu Wort kommen, und zur Betrachtung einzelner Gruppen, einzelner Melodien vorgehen können.

Für den vierten Teil ist die Zeit für historische Betrachtung gekommen. Es liegt genügend schriftliches Material vor, das vorerst bearbeitet, dann untersucht werden kann. Dieser Teil allein umfaßt ein ungeheueres Arbeitsgebiet. Bei dem regen Interesse unserer Zeit am Weltgeschehen, das nach dem Kriege in fruchtbare Arbeit umgesetzt werden wird, dürfen wir erhoffen, daß auch unsere Bestrebungen, große Kulturzusammenhänge im Werden und Wachsen der Musik zu verfolgen und darzustellen, Verständnis und Förderung finden werden.

---

[1] Vgl. dazu meinen Artikel „Der Ursprung des altchristlichen Kirchengesanges". Österreich. Monatsschrift f. d. Orient, 41. Jahrgang, S. 302 ff.

Musikwissenschaft und musikwissenschaftlicher Unterricht

Von

Johannes Wolf

Die Musikwissenschaft spiegelt sich heute in jedem ihrer Vertreter etwas anders wieder. Bei diesem hat sie stärkeren praktischen, bei jenem stärkeren theoretischen, hier stärkeren philosophischen oder philologischen, dort stärkeren historischen Einschlag. Sehen wir im Fluge einmal zu, was in früheren Jahrhunderten unter Musikwissenschaft verstanden wurde, denn ganz so jung, wie man gemeinhin glaubt, ist unsere Disziplin doch nicht.

Musik als Wissenschaft im Sinne des Altertums und Mittelalters bildete einen Zweig der Philosophie und gehörte zum Quadrivium. In enger Berührung stand sie mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Die klingende Zahl erfüllt den Makro- und den Mikrokosmus. Aus den Zahlen, bezogen auf die schwingende Saite, den bewegten Körper oder die angeblasene Luftsäule, erwächst das ganze Tonmaterial, erwächst die ganze Musiktheorie der alten Zeit. Von einem Zurückgreifen auf die Praxis ist im früheren Mittelalter noch nicht die Rede. Bei Augustin, bei Boethius, ja auch bei Cassiodor scheint die Praxis noch nicht vorhanden zu sein. Der spekulative Kopf, der Musikgelehrte ist der *musicus*, nicht der ausübende Künstler an sich. Noch Adam von Fulda bezeichnet den Musiker als Philosophen. Erst ganz allmählich entwickelt sich die Musik als selbständige Disziplin, erhebt die eigentliche, auf der Praxis fußende Musiktheorie ihre Schwingen. Von den Elementen des einstimmigen gregorianischen Gesanges Ausgang nehmend, breitet sie sich, mit der Entwickelung der kirchenmusikalischen Praxis vorwärtsschreitend, auch auf den mehrstimmigen Satz aus. Liturgische Beziehungen mischen sich stark ein, denn der Zweck der theoretischen Behandlung der Musik gipfelt ja vorerst in dem Bemühen, den Geistlichen zur Ausübung seiner liturgisch-musikalischen Funktionen tüchtig zu machen. Weltliche Musik wird nicht oder nur ganz scheu berührt, die gregorianischen Melodien dienen seit dem 9. Jahrhundert als Beispiele. Die Probleme der Aufzeichnung setzen ein. Die Bedeutung der Notation wächst, je weiter wir vorwärts schreiten, und gewinnt in der Periode der Mensuralmusik überragende Wichtigkeit. Von der Satztechnik und von den Formen werden nur die Grundlinien gezeichnet. Jetzt beginnt auch die weltliche Musik in die Theorie hineinzuspielen. Seit Jo. de Grocheo tritt die *musica civilis* in den Kreis der theoretischen Betrachtung.

Die Erkenntnis macht sich allmählich frei von der Kirche und von der Bestimmung für den priesterlichen Beruf. Mit dem freien Künstlertum entwickelt sich auch ein unabhängiger Theoretikerstand. Waren es anfangs nur [illegible] Ausschnitte aus kirchlichen Sätzen und unbedeutende weltliche Melodie[illegible]te, die der musikalischen Veranschaulichung dienten, so verstärkt sich der Strom der zufließenden Beispiele aus der Praxis bei Johannes de Garlandia, Franco, Petrus dictus Palma ociosa, Johannes de Muris (*Speculum*) immer mehr, bis sich bei Tinctoris, Heyden, Glarean, Ortiz, Vicentino, Zanger, Zarlino, Galilei, Diruta, Zacconi, Mersenne, Kircher u. a. eine breite Flut in die Theorie ergießt. Jetzt bildet die Praxis den festen Grund, auf dem die Theorie sich erhebt. Die Zeit setzt ein, wo die Theoretiker auch das Letzte der Praxis in Regeln einfangen wollen, während sie früher das Beste als Zunftgeheimnis dem mündlichen Berichte vorbehielten.

Die Lehre vom Ethos war seit altersher ein kräftiger Einschlag in der mittelalterlichen Theorie. Aber auch eigene Wege bahnt sich die Ästhetik namentlich seit Odo von Clugny in der Bewertung der Melodieschritte, die Affektenlehre wirkt schon lange vor dem 18. Jahrhundert. In Johannis de Muris *„Speculum"* tritt uns ein bedeutsames musikästhetisches Werk entgegen.

Geschichtliche Darstellung fließt verhältnismäßig spät in die musiktheoretischen Traktate ein. Erst langsam löst sich die historische Betrachtung vom Mythos los, der aus dem Altertum übernommen wird. Meist sind es nur gelegentliche Bemerkungen, wie 757 die Schenkung einer Orgel durch Konstantin an Pippin. Arbeiten mit so weit ausholenden geschichtlichen Exkursen wie jene des englischen Anonymus, der über die Pariser Tonsetzerschule an Notre Dame in der Zeit der ars antiqua berichtet, gehören zu den größten Seltenheiten. Selbst bei Johannes de Muris, dem trefflichen Verfasser des *„Speculum musicae"*, ist der historische Einschlag kaum größer. Erst ganz allmählich schärft sich der historische Sinn. Guilelmus Monachus, Adam von Fulda, Ramis, Tinctoris, Gafori, Glarean, Zarlino zeigen ein Anwachsen der historischen Auffassung, das sich im 17. Jahrhundert noch steigert und im 18. zu den ersten wirklichen Musikgeschichten eines Padre Martini, Burney, Hawkins und zu dem trefflichen Werke Gerberts *„De cantu"* führt. Die aktenmäßigen Darstellungen heben an. Der Quellennachweis wird im frühen Mittelalter häufig auf die leichte Schulter genommen, erborgtes Gut nicht selten als eigenes Geistesprodukt weiter gegeben. — Aber schon im 14. Jahrhundert ändert sich das Bild, und der Humanismus schärft in der Folge weiter das wissenschaftliche Gewissen.

Herausgebertätigkeit ist mit der Musikforschung der älteren Zeit scheinbar nur in geringerem Maße verknüpft. Aber doch wurde durch die Art der Verbreitung der Arbeiten der philologische Sinn geweckt. Bei dem Abschreiben der vorliegenden Quellen wurden von fähigen Köpfen Fehler entdeckt, Unklarheiten durch Einschiebungen (Interpolationen) oder durch Erklärungen (Glossen) zu heben gesucht, von unfähigen Köpfen allerdings auch viel gesündigt. Gerade in den glossierten Texten verbirgt sich ein nicht unbedeutendes Stück Musikwissenschaft. Gern nimmt die Erklärung die Form des Dialoges an. Auch

an Sammlungen von Quellenschriften fehlt es nicht. Wer denkt da nicht gleich an die Sammlung grundlegender Arbeiten der Mensuraltheorie durch Hieronymus de Moravia, ein Werk, das allerdings lange ohne Nachfolge bleibt, bis die humanistischen Kreise nach alten Quellen schürfen und sie selbst für den gemeinen Mann verständlich in Vulgärsprache herausbringen. Nun lassen die Sammlungen eines Meibom, Wallis, Gerbert, Migne, Coussemaker nicht mehr lange auf sich warten. Aber es fehlt noch eins: musikhistorische Kritik. Treffen wir sie auch bereits im 14. Jahrhundert in dem Kreise des Verfassers des *„Speculum musicae"* an, so ist sie doch eigentlich erst eine Frucht der Bestrebungen von Musikforschern des 19. Jahrhunderts wie Chrysander und Spitta.

Fassen wir die einzelnen Züge, die uns bei dem Gange durch die musikwissenschaftliche Literatur der vergangenen Jahrhunderte entgegentreten, zusammen, so erkennen wir verstreut alle die Wissenszweige wieder, die wir heute gern im Musikwissenschaftler vereint sehen. Theorie und Praxis, Philosophie, Philologie und Historie müssen in der Musikwissenschaft wirken. Das ist nicht Musikwissenschaft, wenn von einem Meister alle Lebensdaten und alle Werke aufgezählt werden. So viel vermag schließlich jeder dem Fache fern stehende Intelligente zu leisten. Die Darstellung der Musik als ein Stück der Menschheitsgeschichte, das ist das hohe Ziel, welches einem jeden Musikhistoriker vorschweben sollte. Die auf Grund von Akten und praktischen Dokumenten sich erhebende wahrheitsgemäße Darstellung ist die erste, aber nicht die einzige Forderung, die Zusammenhänge müssen dargelegt, Ursache und Wirkung erkannt werden. Kein Ding besteht für sich, in jedem wirkt eine Fülle von Kräften. Eine Geige ist nicht nur Instrument, sondern auch Erzeugnis der Technik, der Handfertigkeit und mit dem Stilempfinden verknüpft. Ein Lied ist nicht nur Lied, sondern durch den Text verbunden mit den geistigen Bestrebungen der Zeit. Perioden heroischen Aufschwungs werden ihre Gefühle anders zum Ausdruck bringen als Zeiten engherzigen Empfindens. Jede Komposition ist nicht nur musikalisches Kunstwerk, sondern auch ein Zeugnis des Zeitgeschmacks.

Groß sind also die Aufgaben, die des Musikhistorikers harren. Wie kann er sie erfüllen, wie sich am besten zur Ausübung seines Berufes fertig machen? Sein Weg wird ihn in erster Linie durch die Universität führen. Voraussetzung des Studiums bilden tüchtige musikalische Begabung, gute humanistische Vorbildung und eine Beherrschung des musikalischen Rüstzeugs. Nur wer die Technik meistert, kann kritisch den Werken anderer folgen, nur wer eine Partitur zu überschauen und klanglich in sich aufzunehmen vermag, ein ästhetisches Urteil abgeben. Das Studium der historischen wie der praktischen musikalischen Quellen verlangt eingehende Kenntnis der Schriftenkunde, der allgemeinen sowohl wie auch der musikalischen. Ohne diese ist ein exaktes Studium der Musikgeschichte nicht denkbar. Unzertrennbar von der Musikforschung ist das Studium der alten und mittelalterlichen Philosophie. Wie wollte man den immer wiederkehrenden Problemen der alten und mittelalterlichen Musik folgen, ohne im Zusammenhang mit den herrschenden philosophischen Richtungen zu sein. Unerläßlich

ist auch die Kenntnis der akustischen Phänomene, ohne welche die Behandlung einer ganzen Reihe von Aufgaben, wie zahlengemäße Entwickelung des Tonmaterials, Monochordteilung, Mensur der Pfeifen, ja die Instrumentenkunde überhaupt und vieles andere mehr, in der Luft schweben würde. Ebenso wichtig sind liturgische Kenntnisse. Wer will eine Antiphone, wer ein Responsorium, ein Graduale, eine Sequenz, eine Trope recht würdigen, wenn er nicht weiß, welche Rolle diese in der Liturgie spielen? Wer hat eine richtige Anschauung von der Motette, wenn ihm nicht klar ist, welchen liturgischen Zwecken sie gedient hat oder dient? Kaum ein Jahrhundert musikalischer Entwicklung ist verständlich ohne Zusammenhang mit der Geschichte der Liturgie. Man denke nur an Messen, Passionen oder Kantaten.

Das gesungene Wort verlangt tieferes Eingehen auf die Literaturen. Troubadours-, Trouvères-, Minne- und Meistergesang sind einseitig vom Wort oder nur von der Weise aus nicht zu verstehen. Die Entwickelung aller Literaturen zu verfolgen, kann nicht Aufgabe des Studenten sein. Eine aber sollte nicht fehlen, schon wegen der philologischen Schulung, die jedem Musikwissenschaftler für sein Fach nur von Nutzen sein kann. Reiche Beziehungen knüpfen sich auch zu Malerei und Plastik, zwei nicht unbedeutenden Quellen der Musikwissenschaft. Wesentlich ist z. B. die Beobachtung, daß das Ausdrucksvermögen in Kunst, Literatur und Musik verwandte Wege geht. Immerhin scheint mir die Kunstgeschichte bei aller Hochachtung und Liebe, die ich für sie hege, für das Studium der Musikwissenschaft nur von sekundärer Bedeutung. Den Hauptteil der Studien hat die Musikgeschichte selbst zu umfassen. Es ist ein oft begangener Fehler, die Kenntnis des Altertums und des Mittelalters zu vernachlässigen und erst bei dem 16. Jahrhundert mit der Arbeit einzusetzen. Damit hängt aber die Erkenntnis in der Luft. Keinem Baumeister wird es einfallen, ein Haus beim ersten Stockwerk zu beginnen. Kein Wunder, wenn so manchem Musikhistoriker die Grundlagen fehlen, wenn Meinungen aufgestellt werden, deren Hinfälligkeit bei genügender Kenntnis der ganzen Entwicklung offenbar würde. Der Darstellung der ganzen Musikgeschichte in ihren Grundzügen haben sich Sonderkollegs anzuschließen. Immer aber soll die Geschichte mit der Praxis Hand in Hand gehen. Was die Vorlesungen nicht zu leisten vermögen, das sollen die Übungen nachholen. Alle Daten, alle eingehenden Kenntnisse von Formen sind leere Schemen, wenn nicht die lebendige Anschauung des Kunstwerkes dahinter steht. Ein tieferes Eingehen in die Kunstwerke vergangener Zeiten ist eine dringende Aufgabe der Seminare. Formale und ästhetische Analysen müssen der Erweiterung der Quellenkenntnis und der Förderung paläographischen Könnens die Wage halten neben der Anleitung zu selbständigen Arbeiten von den kleinsten Übertragungen und wissenschaftlichen oder praktischen Ausgaben von Texten und Kompositionen bis hin zu geschlossenen Forschungen.

Aber ist denn die Musikwissenschaft nur für Universitäten da? Muß nicht jeder Musiker, ja jeder Gebildete zu dem Fache Fühlung gewinnen? Daß sich ein jeder tüchtige Musiker mit der Geschichte seines Faches und der zurückliegenden bedeutenden Literatur auf vertrauten Fuß zu stellen hat, ist eine Forderung

Hermann Kretzschmars, die bereits breiteren Boden gewonnen, aber noch tiefer in alle Schichten des Musikerstandes dringen muß. Die Kenntnis des Alten bewahrt vor Verflachung und Überhebung, läutert den Geschmack und schärft das Stilempfinden. Erfreuliche Ergebnisse in dieser Richtung sind bereits in Kirche und Seminar vornehmlich durch das Wirken des unter der Leitung des Jubilars stehenden Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin erzielt worden. Solche Institute müßten noch auf breitere Basis gestellt und in reicherer Zahl geschaffen werden. Hier wirkt weniger die gelehrte Vorlesung als das richtig gewählte Beispiel. Hier kommt es weniger auf das Wie, sondern auf das Was an. Tüchtige praktische und liturgische Kenntnisse werden mit gut gewählten historischen zu einer für die Erkenntnis ersprießlichen Einheit zusammengeführt. Und gerade die Zöglinge einer solchen Bildungsanstalt wie das Berliner Königliche akademische Institut für Kirchenmusik müssen musikgeschichtlich tüchtig gemacht werden. Stellen sie doch das Lehrermaterial dar, das an den höheren Schulen und Seminaren den Musikunterricht zu pflegen hat. Mit Berechtigung wird die Frage aufgeworfen werden können, ob sie denn vom Gesichtspunkte der Musikwissenschaft aus wirklich das geeignete Lehrermaterial sind, und ob sie die für die Erteilung eines idealen Gesangunterrichts nötige Befähigung mitbringen. Klein sind in der Tat die Anforderungen nicht, die die Schule mit Recht an ihren Gesanglehrer stellen sollte. Fast jede Schuldisziplin enthält einen musikalischen Rest, dem der Fachlehrer ohne weiteres nicht gewachsen ist. In der Religion bleiben die Beziehungen zum Gottesdienst und den kirchlichen Gesangsformen offen. In den klassischen Sprachen ist es das antike Drama, sind es die lyrischen Dichtungen, welche musikalische Interpretation verlangen. In jeder Sprache gibt es eine Überfülle von Beziehungen zwischen Wort und Weise. Troubadour-, Trouvère-, Minne- und Meistergesang, Schuldrama und Schullieder verlangen nach der Erklärung des gebildeten Musikers. Mathematik und Physik, ja fast alle Fächer sind ohne Musik nicht recht denkbar, vor allem aber nicht der deutsche Unterricht. Sollte nicht jeder Schüler mit Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Wagner, zu schweigen von Schütz, Schein, Albert, Krieger auf ebenso vertrautem Fuße stehen wie mit Lessing, Goethe, Schiller, Herder, Wieland, Kleist und Grillparzer? Alle diese Forderungen kann heute nur der tüchtig durchgebildete Musikwissenschaftler erfüllen. Das Institut für Kirchenmusik, jene Bildungsstätte für Gesanglehrer höherer Schulen und Seminare, ist auf dem besten Wege, sein Schülermaterial mit den nötigen Kenntnissen auszurüsten und würde noch besser dazu imstande sein, wenn eine weitergehende sprachliche Vorbildung für die Aufnahme zur Bedingung gemacht oder bei erweitertem Unterrichte in der Schule erlangt werden könnte. Jedenfalls stellt jener Musikwissenschaftler heute den idealen Gesanglehrer dar, der sich vor oder nach seinen akademischen Studien einem Lehrgange am Institut für Kirchenmusik unterzogen hat. Damit würde der Musikwissenschaftler der schönsten Aufgabe, der Volkserziehung, zugeführt werden.

Das Autograph der J. S. Bachschen Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißen=Stadt"

Von

Werner Wolffheim

Es ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Johann Sebastian Bach während der langen Jahre seines Wirkens in Leipzig mehr Gelegenheitsmusiken komponiert hat, als wir bis jetzt nachweisen können. Die Anzahl solcher Werke Bachs, die uns erhalten geblieben sind oder von denen wir aus Textdrucken, Buchdruckerrechnungen und anderen Quellen als seinen Kompositionen Kenntnis haben, steht in keinem Verhältnisse zu den reichen Möglichkeiten, die sich ihm zur Betätigung auf diesem Gebiete ergeben mußten. Akademischen Veranstaltungen, städtischen Feiern, Hochzeiten und anderen Festen des bürgerlichen Lebens verlieh die Musik und zwar meist eine für den besonderen Zweck eigens komponierte Musik ja nach derzeitigem, allgemeinem Brauche erst den rechten Glanz und festlichen Charakter. Wenn auch aus mancherlei Gründen Bach von der Universität wie von der Stadt bei der Vergebung des Auftrages für solche Gelegenheitskompositionen wohl oft absichtlich übergangen worden sein mag und wenn auch die Art seiner Musik und seines persönlichen Wesens kaum geeignet war, ihn in den Bürgerkreisen „in Mode" zu bringen, so wird er sich doch im Laufe der Zeit sicherlich oft in dieser Richtung betätigt und sich wohl auch um Aufträge bemüht haben, um so seine kargen Einkünfte aufzubessern.

Die verhältnismäßig wenigen, uns erhaltenen Werke Bachs dieser Art lassen den Verlust der nachweisbar oder mutmaßlich vorhanden gewesenen höchst bedauerlich erscheinen; denn wenn in ihnen auch nicht alles inspirierte, mit ganzer Kraft gestaltete Musik ist, so zeigen sich doch in fast jedem besondere Seiten des Wesens und der Kunst Bachs, so daß sie für das Gesamtbild seines Schaffens wichtig und für sich bedeutsam sind. Mit Freude ist es daher zu begrüßen, wenn unser Bestand an solchen Gelegenheitskompositionen Bachs einen Zuwachs erhält.

Da ist es denn höchst merkwürdig, daß die verloren geglaubte Musik eines solchen Werkes vor Jahren einmal für kurze Zeit aus dem Dunkel auftauchen und dann unbeachtet wieder verschwinden konnte.

Es handelt sich um Bachs Komposition einer Hochzeitskantate von Picander, die mit den Worten beginnt: „Vergnügte Pleißen-Stadt". Sie ist zur Vermählung eines Leipziger Kaufmanns Johann Heinrich Wolff mit der Tochter eines Zittauer Accisekommissars am 5. Februar 1728 bestimmt gewesen. Spitta[1]) teilt alles Wissenswerte über den Text mit und bemerkt, der musikalische Teil sei verschollen, „früherer Besitzer des Autographs war Aloys Fuchs in Wien"[2]).

---

[1]) Johann Sebastian Bach Bd II Leipzig: Breitkopf & Härtel 1880, S. 465. Abdruck des Textes S. 891 ff. und B. G. Jahrg. 34, S. XLVI ff.

[2]) a. a. O. Anm. 63.

Wilhelm Rust hatte in seinem vom September 1873 datierten Vorworte zum zweiten Bande des 20. Jahrgangs der Bach-Gesellschafts-Ausgabe[1]) berichtet, daß die Handschrift aus Fuchsens in Thalbergs Besitz übergegangen und von dessen Witwe im Jahre 1872 in London versteigert worden sein sollte. Das Autograph blieb verschollen. Da tauchte es (als Nr. 788) in dem Kataloge einer Versteigerung auf, die das Antiquariat Gilhofer & Ranschburg in Wien vom 11.—16. März 1901 u. a. von „Musikmanuskripten aus der Collection Aloys Fuchs" veranstaltete, eine ausführliche Notiz machte nachdrücklichst auf Eigenart und Wert des Stückes aufmerksam. Die Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft wies auf diese „aufsehenerregende Tatsache" hin[2]). Wenige Tage nach der Auktion, bei der es für 990 M einen Käufer fand, prangte das Autograph als ein Hauptstück in der Ausstellung, die gelegentlich des 1. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft im Berliner Rathause vom 21.—31. März 1901 veranstaltet wurde. Obwohl der „Führer durch die Bach-Ausstellung"[3]) die Wichtigkeit und bisherige Unbekanntheit des Manuskriptes erläuternd hervorhob, brachten die Berichte über die Ausstellung[4]) nur kurze Hinweise darauf, ebensowenig ist es — soweit sich feststellen ließ — seit dem Jahre 1901 irgendwo eingehender betrachtet und gewürdigt worden.

Da nach dem „Führer durch die Bach-Ausstellung" Herr Generalkonsul Robert von Mendelssohn in Berlin Aussteller des Autographes war, lag es nahe, bei ihm nach dem Verbleibe nachzufragen. Es hat sich herausgestellt, daß die Handschrift in seinem Besitze geblieben war[5]). Sie mag nun jetzt die ihr bisher merkwürdigerweise vorenthaltene Würdigung finden.

Auf vier Blättern in Folioformat mit dem Wasserzeichen AM[6]) finden sich die beiden als Canto und Alto bezeichneten Stimmen der „Cantata", eine jede Stimme füllt vier Seiten. Die Notenschrift, unverkennbar von Bachs eigner Hand, ist besonders klar und groß und weist nur wenige Korrekturen auf. Auf dem Umschlag hat Aloys Fuchs folgendes vermerkt:

„Die beiden, hier vorliegenden, von dem großen Tonmeister Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebenen Singstimmen gehören zu einer Gelegenheits-Cantate, welche Bach aus Anlaß der Vermählung seines Freundes Wolf mit einer sicheren „Hempelin" componiert hat.

Dieses kostbare Autograph stammt aus der berühmten Sammlung meines im J. 1836 verstorbenen Freundes, Georg Pölchau in Berlin, welcher einen großen Theil des musikal. Nachlasses von C. Ph. Emanuel Bach in Hamburg an sich brachte, worunter sich namentlich viele Original-Handschriften von Sebastian Bach befanden, welche musikal. Sammlung gegenwärtig eine der größten Zierden der k. Hofbibliothek in Berlin bildet.

Wien im November 1846.

Die Wahrheit dieser Angabe verbürgt
Aloys Fuchs
Mitglied der k. k. Hofkapelle.

In dem „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses"[7]) Emanuel Bachs findet sich nun allerdings das Stück nicht. Trotzdem kann es sehr wohl aus Emanuel Bachs Besitz kommen: Es werden nicht alle unvollständig vorhandenen Kompositionen von der Hand Sebastian Bachs in das Verzeichnis aufgenommen worden sein und dann wird die Witwe Emanuels so manches Manuskript in den zwischen dem Tode ihres Mannes und der Veröffentlichung des Nachlaßkataloges liegenden beiden Jahren gelegentlich verkauft haben.

Auch darüber, wann das Autograph aus dem Besitze Pölchaus in die Fuchssche Sammlung übergegangen ist, läßt sich eine Vermutung aussprechen. In einem handschriftlichen Bande mit

---

[1]) S. XIV.
[2]) Jahrg. II, S. 223.
[3]) Von Prof. Dr. Oskar Fleischer. Berlin o. J. (1901), S. 43.
[4]) Vgl. z. B. Zeitschr. d. IMG Jahrg. II, S. 247.
[5]) Der im August 1917 verstorbene Herr Robert von Mendelssohn hat mir in überaus entgegenkommender Weise das Autograph zur Bearbeitung zur Verfügung gestellt.
[6]) Bach benutzte derartiges Papier in den Jahren 1727—36. Vgl. Spitta a. a. O., S. 793.
[7]) Hamburg 1790.

der Aufschrift: „Notizen und Vormerkungen über verschiedene Gegenstände — größtentheils Musik und Autographe betreffend. Zum Gebrauch des Aloys Fuchs. 1830—1853."[1]) findet sich unter den Eintragungen Fuchsens über Autographen-Einkäufe die Notiz: „Von Pölchau in Berlin 1828—1836. Familie Bach . . . 20fl."

Nur die Singstimmen der Kantate sind erhalten, diese aber vollständig. Nachforschungen nach weiteren Bestandteilen der Komposition an allen zunächst in Betracht kommenden Stellen haben bisher zu keinem Ergebnisse geführt.

Ob nun das Cembalo allein die Singstimmen begleiten sollte oder n[illegible] re Instrumente, läßt sich nicht bestimmt entscheiden. Bitter[2]) gibt als Bezeichnung für d[illegible]position zwar an: „Cantata a Sopr. e Alto con Cembalo", verschweigt aber, wie so oft, die Herkunft seiner Kenntnis. Dafür jedoch, daß Bach zum mindesten die übliche kleine Streicherbesetzung zur Begleitung herangezogen haben wird, spricht die Länge der Vor- und Zwischenspiele der Arien, die sich aus der Pausennotierung in den Singstimmen ergibt. Auch stände eine solche bloße Cembalo-Begleitung, abgesehen von dem italienisierenden Stücke „Amore traditore", bei dem seine Urheberschaft zweifelhaft ist, ganz vereinzelt bei Bach da.

Das Autograph trägt keinen Autornamen. Aber obwohl mehrere Stimmen der Komposition verloren sind und verloren zu bleiben scheinen, läßt sich aus den vorhandenen beiden Singstimmen soweit Bild und Eindruck von der Musik gewinnen, daß dadurch die Richtigkeit der gut beglaubigten Tradition, Bach habe diese Stimmen nicht nur selbst niedergeschrieben, sondern auch komponiert, bestätigt wird.

Diese dritte weltliche Hochzeitskantate Bachs steht zeitlich zwischen der wohl noch in Coethen entstandenen Komposition „Weichet nur, betrübte Schatten"[3]) und dem aus seinen letzten Lebensjahren stammenden Werke „O holder Tag, erwünschte Zeit"[4]), sie fällt in die beste Schaffensperiode Bachs.

Ein Duett eröffnet die Kantate: Die Neiße (Sopran) preist die „vergnügte Pleißen-Stadt", den Wohnsitz des Bräutigams Wolff, die Pleiße (Alt) läßt das Lob der „beglückten Neißen-Stadt" ertönen, die bislang die bräutliche Hempelin beherbergen durfte. Beide haben sich in dem die dreiteilige Arienform aufweisenden Stücke die gleichen Komplimente zu sagen, eng verbunden heben sie vergnüglich an:

Ver-gnüg-te Plei-ßen-stadt, Ver-gnüg-te Plei-ßen-stadt, dein Lab-sal
Be-glück-te Nei-ßen-stadt, Be-glück-te Nei-ßen-stadt, dein Blü-hen
wächst u. glänzt vor an-dern al - - - - - - - - - - - - - - - - - - len
wächst u. glänzt vor an-dern al - - - - - - - - - - - - - - - - - - len

und schwatzen so weiter, die Koloratur auf dem Worte „allen" bis auf fünf Takte ausdehnend.

---

[1]) Im Besitze des Verfassers.
[2]) Johann Sebastian Bach Bd II Berlin: Schneider 1865. Anhang II, S. CV.
[3]) B. G. Jahrg. XI[2], S. 75ff., vgl. Spitta a. a. O., S. 463.
[4]) B. G. Jahrg. XXIX, S. 69ff., vgl. Spitta a. a. O., S. 466 und H. von Hase, Breitkopfsche Textdrucke usw. im Bach-Jahrb. 1913, S. 115f.

Der Mittelteil verarbeitet imitatorisch und kontrapunktlich folgende Themen:

Wer sei-ne Lust an deinem Prangen übt, der wird und bleibt in dich ver-liebt, dem kann es nir-

- - - gends mehr ge-fal - - - - - - len

der wird und bleibt in dich verliebt, dem kann es nir-gends mehr gefallen

wer sei-ne Lust an deiner Schön - - - - - - - - - - - - - - heit übt

Die Überleitung zum Dacapo wird dadurch bewirkt, daß das Wort „gefallen" bei seiner letzten Wiederholung von beiden Stimmen mit jener Koloratur verbrämt wird, mit der im Hauptteile das Wort „allen" bedacht war.

In einem Rezitative trauert sodann die Neiße darüber, daß „ihr Schönstes" von ihr gehe, und klagt höchst pathetisch den „verhaßten Pleißen-Strand" an, ihr das „Beste" gestohlen zu haben. Das Lob, das sie in der folgenden Arie den körperlichen und seelischen Vorzügen der „angenehmen" und „allerliebsten" Hempelin spendet, läßt die Klage über den Verlust begreiflich erscheinen. Dies durch seine Rhythmik und Periodik merkwürdige Stück behandelt jede der beiden Textstrophen selbständig und gewinnt einen dritten Teil durch Wiederholung der Worte dieser Strophen in neuer musikalischer Gestaltung. Jedem Teile gehen als Motto die Takte voraus:

An-ge - neh - me Hem-pe-lin, an - - - - ge-neh-me Hempe - lin

die bei der ersten Strophe so fortgeführt werden:

Dei-ne Seel ist son - der Män - gel, Dein Gesicht wie der En - -

gel, Englisch ist dein gan - zer Sinn, an - - - ge - nehmste Hempe-lin

Das vollständige Stück mag so recht die „englische" Anmut der Hempelin zum Ausdruck gebracht haben.

Die Pleiße sucht durch guten Zuspruch in einem Rezitative ihre Flußgenossin zu beruhigen: Die Neiße solle sich als Entschädigung aus Leipzigs Söhnen einen Bräutigam für eine ihrer Schönen aussuchen, die Hempelin werde jedenfalls „mit Glück und Heyl" bestens versorgt werden, auf welche Weise schildert die dreiteilige Arie:

Mit La - - - - - - - - - - - - - - - - - - - chen und

Scherzen und Küs - sen und Herzen verbin[illegible] die Lie[illegible] Band

[illegible]

Hei[illegible] Hei[illegible]

[illegible] Angen[illegible]

Dann aber vereint [illegible]

So werden die Wiegen [illegible] so werden die

So werden die Seelen mit Wol - lust ge[illegible] so werden die

Wie-gen mit Kin - - dern ge - ziert.

See - len mit Wol - - lust ge - ziert.

Das ganze Werk zeigt eine festgehaltene, der Hochzeitsstimmung angepaßte Heiterke[illegible] Da, wo die Neiße klagt und anklagt, ist ein auch sonst hervortretender, parodistischer Unterton deutlich spürbar, so daß auch diese Stellen die Gesamtstimmung nicht verändern.

Bach hat von der Musik dieser Kantate nichts in den uns bekannten Werken verwend[illegible] und nichts aus solchen Kompositionen hierher übernommen, wie sich dies [illegible] weltlichen Stücken sonst häufig nachweisen läßt. Und doch möchte m[illegible]n annehm[illegible], [illegible] Teil der Musik nicht neu zu diesem Texte komponiert sei. Die Melodik ist oft so instru[illegible] gehalten, die Deklamation oft so verquer, daß der Schluß wohl berechtigt ist, Bach hab[illegible] [illegible] vorhandene Instrumental-Kompositionen verarbeitet. Er hat von der Musik diese[illegible] Ka[illegible] [illegible]twas gehalten: er hat sie bei einer andern Gelegenheit noch einmal aufgeführt und dafür selbst den Text umgedichtet[1]), Pleiße und Neiße mußten sich dabei die Verwandlung in Apollo und Mercurius gefallen lassen, deren Lob allein der „vergnügten Pleißen-Stadt" gilt.

Was sich von der Musik der Kantate erhalten hat,[2]) läßt bedauern, daß wir sie nicht vollständig besitzen.

---

[1]) Vgl. Spitta a. a. O., S. 465f. u. 891ff.

[2]) Ich hoffe die beiden Singstimmen vollständig an anderer Stelle bald vorlegen zu können.